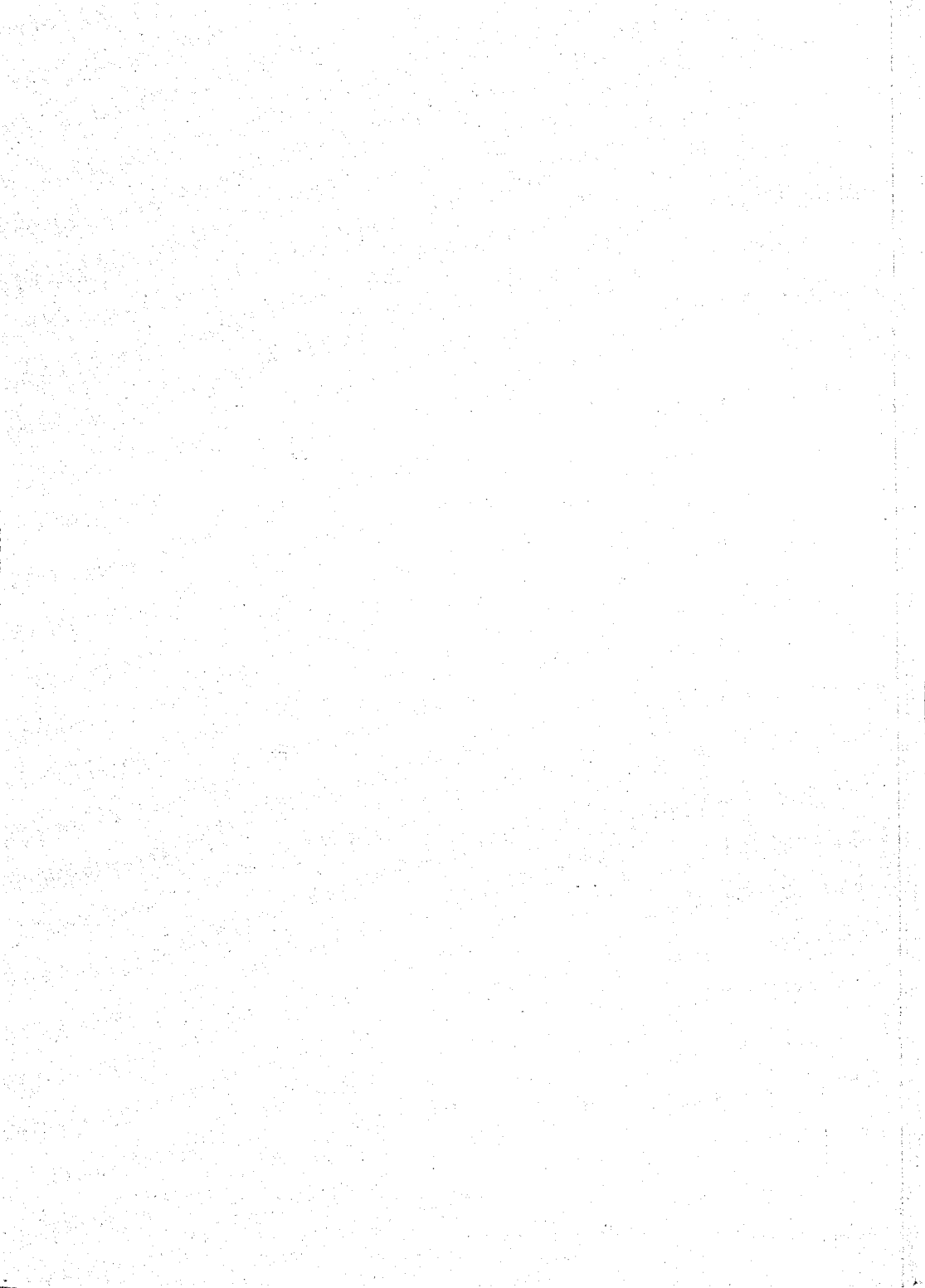


MITTEILUNGEN
DES
DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 12

Juni 2005



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 12

Juni 2005

Liebe Kollegen und Freunde,

wieder einmal ist an Aktivitäten rund um das Dokumentationszentrum einiges zu berichten: Ein Forschungsfreisemester im Winter bot mir die Gelegenheit, das Manuskript meines kleinen Buchs zu Theorie und Typologie der Argomenti abzuschließen; mir scheint, daß das Ziel, die Bedeutung der Argomenti als einer wertvollen Quelle der Libretto- und Opernforschung aufzuzeigen, voll und ganz erreicht werden konnte. Die notwendige Revision (die Nachtragszettel stapeln sich schon!) habe ich vorläufig aufgeschoben, ich werde mir meinen Text wieder vornehmen, sobald (in nicht allzu ferner Zukunft, wie ich hoffe) die Verlagsfrage geklärt ist.

Infolge der Erhöhung des Lehrdeputats biete ich in diesem Sommersemester 2005 erstmals ein Oberseminar „Der Text im Musiktheater“ an (14tägig Dienstag 20 h), mit wenigen, aber äußerst sachkundigen Teilnehmern. Das Seminar soll in den kommenden Semestern fortgesetzt werden; alle Interessierten (Literatur-, Musik- oder Theaterwissenschaftler, auch von den bayerischen Nachbaruniversitäten) sind zur Teilnahme herzlich eingeladen.

Im Wintersemester wird sich der Termin allerdings auf den Montag verschieben, denn dienstags abends soll – im Rahmen der inzwischen fest etablierten „Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater“, vgl.u. S. 4f. – eine von mir organisierte Ringvorlesung zum *Ring des Nibelungen* stattfinden, die anlässlich der Bayreuther Neuinszenierung im Sommer 2006 Theaterleute, Kritiker und Wissenschaftler zusammenführt. Fast alle Referenten, Themen und Termine stehen fest, und wir dürfen uns auf zwölf hochkarätige Veranstaltungen (Tankred Dorst, der sich zu einem Gespräch „Von der Gegenwart des *Ringes*“ bereiterklärt hat, setzt den spektakulärsten von vielen Höhepunkten). Noch nicht gesichert ist z.Zt. allerdings die Finanzierung, um die ich mich mit freundlicher Unterstützung des Richard-Wagner-

Verbandes Bamberg, der Städtischen Volkshochschule Bamberg und des Internationalen Künstlerhauses Villa Concordia bemühe. Für Hinweise auf mögliche Ansprechpartner – oder auch für Spenden wären wir sehr dankbar.

Neben der längst zur Tradition gewordenen Reise zum Salzburger Sommer-Symposium stand diesmal nur ein Ausflug in die Nachbarstadt Würzburg, zur von ULRICH KONRAD organisierten Tagung „Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jhs“ (s.u. S. 8) auf meinem Kongreßprogramm. Im April war ich für ein Seminar zum Thema „Voltaire und die italienische Oper“ wieder einmal zu Gast bei LAURINE QUETIN in Tours.

Wie nicht anders zu erwarten, ist auch diese Nummer der *Mitteilungen* wieder umfangreicher als die letzte. Viel dicker als 56 Seiten sollte das Heft wohl nicht werden; da die erfreulich vielfältigen Aktivitäten im Bereich der Librettoforschung, und die ebenso erfreuliche, liebenswürdige Bereitschaft der Kollegen, dem Dokumentationszentrum Bücher und Sonderdrucke zuzueignen, in den nächsten Jahren hoffentlich nicht nachlassen werden, bleibt als Ausweg eine Beschleunigung des Publikationsrhythmus; das nächste Heft kommt, sobald wieder 56 oder 60 Seiten voll sind, vielleicht schon im Frühjahr. Da sich dadurch dann natürlich auch die Kosten erhöhen, verbindet sich der Dank für finanzielle Unterstützung im letzten Jahr einmal mehr mit der Bitte, Beiträge zu den Herstellungs- und Versandkosten der vorliegenden Ausgabe auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg zu überweisen (BLZ: 67290100; IBAN: DE04 6729 0100 0064 9114 06, BIC: GENODE61HD3; bitte geben Sie als Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich an).

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Abschlußarbeiten und Dissertationen zum Libretto

(Hinweise auf einschlägige Arbeiten sind jederzeit willkommen, möglichst mit Kontaktadresse [des Verfassers, oder des Betreuers])

BERNHARD KUHN, *Die Oper im italienischen Film*, Diss. Universität Bamberg (Romanistik) 2004, Betreuer: Albert Gier

veröffentlicht als: BERNHARD KUHN, *Die Oper im italienischen Film* (FORA. Studien zu Literatur und Sprache, 9), Essen: Die Blaue Eule 2005, 229 S.

Auf ein Kapitel zur Theorie der Intermedialität folgen vier historische Kapitel, die die Entwicklung von der Stummfilmzeit bis nahe an die Gegenwart mittels exemplarischer Analysen repräsentativer Beispiele von *Norma* (1911) bis zu Francesco Rosi's *Carmen* (1983) verdeutlichen. Dabei werden auch die Unterschiede zwischen den Subgattungen „operistische Komödien und Melodramen“, „gesprochener Opernfilm“ und „Filmoper“ sichtbar.

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Marthe + Esmeralda = Dinorah oder Barbier & Carré in Broceliande, in: ARNOLD JACOBSHAGEN / MILAN POSPIŠIL (Hrsg.), Meyerbeer und die Opéra comique (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 20), Laaber: Laaber 2004, S. 343-353

Libretto. Definine a perspektivy výzkumu, in: HELENA SPURNA (Hrsg.), Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty, Brno: Národní divadlo 2004, S. 68-88 [Teilübersetzung (leicht gekürzt) aus: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998: Teil I, [Kap. 1] *Das Libretto – Elemente einer Definition*, S. 3-14; [Kap. 4] *Geschichte und Perspektiven der Librettoforschung*, S. 27-32)

Operette als Karneval. Burlesken, Idyllen und die literarische Gattungsgeschichte der Operette, *Il Saggiatore Musicale* 10 (2003), S. 269-285

Ce que le livret allemand doit à la France. Remarques incomplètes et provisoires, in: Quatre siècles de livret d'opéra. Actes du Colloque de Saint-Riquier (9-10 et 11 octobre 2002), p.p. DANIELLE BUSCHINGER en collaboration avec RONALD PERLWITZ (*Médiévales*, 35), Amiens: Presses du „Centre d'Etudes Médiévales“ Université de Picardie – Jules Verne 2004, S. 1-12

Musiktheater und Volkserzählung III. Ottorino Respighi / Claudio Guastalla, Belfagor, in: Souvenirs. Zum 100. Geburtstag von Harri Meier (1905-1990), Herausgeber: Harri-Meier-Freundeskreis, Schriftleitung: HORST und WILTRUD BURSCH, Bornheim / Bonn 2005, S. 74-78

Vom Leichten und Schweren. Hofmannsthals ironische Antike, in: *Das Fragment im (Musik-) Theater: Zufall und/oder Notwendigkeit? Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2002*. Mit einem Anhang: Joseph Gregor / Richard Strauss *Die Liebe der Danae*, hg. von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VIKTOR SPECHTLER, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 2005, S. 551-563

Zwischen Tragödie und Melodram. Schillers Theater im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts, am Beispiel der Wilhelm Tell-Bearbeitungen, *Musicorum* [3] (2004), S. 93-111

Niccolò Minato, I pazzi Abderiti: amore (sintagmatico) e pazzia (paradigmatica), *Musica e Storia* 12 (2004), S. 389-399

**Herzlichen Dank den Kollegen und Institutionen, die dem Dokumentationszentrum
Belegexemplare ihrer Schriften und andere Materialien überlassen haben:**

(vgl. auch in den „Lektüre-Notizen“ besprochene Arbeiten)

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT).
Textmusik in der Romania, Nr. 14 (Oktober 2004)

RETO MÜLLER, Sissach: Programmbücher Rossini OperaFestival, Pesaro, 2004: *Matilde di Shabran*; *Elisabetta regina d'Inghilterra*; *Petite Messe solennelle*; *Il vero omaggio*; St. Pavesi, *Il trionfo delle belle*; Aufnahme [MC-Kopie] A.E.M. Grétry, *Guillaume Tell* (Querschnitt)

FRANK PIONTEK, Bayreuth: Kopie Programmheft Vivaldi, *La fida ninfa* (Potsdam /Bayreuth); Vortragsmanuskripte zu Bizet, Mozart/Wagner/Bruckner

STEFAN MÖSCH (Opernwelt, Berlin): Opernwelt 2004, H. 7, 9/10, 12; Jahrbuch 2004; 2005, H. 2, 3, 4, 5, 6

HARALD FRICKE, Fribourg: Vortragsmanuskript *Zeit und Oper: Politik und Poetik des Librettos bei Verdi*

EDELGARD-SABINE GEBERT, Hamburg: MC-Kopie Felice Lattuada, *Le preziose ridicole* [1929], Mitschnitt Teatro Rossini, Lugo, Januar 1991; 1 CD AUR 410-2000 1999

FABIEN GUILLOUX, Tours: [Giacomo Meyerbeer,] *Semiramide*. Drame per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale dell'anno 1819 alla presenza delle LL. SS. RR. MM., Torino presso Onorato Derossi Stamp. e Libr. del R. Teatro [Text G. Rossi, nach Metastasio] (Photokopie nach Ex. I-Bc)

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Proff. DINA DE RENTIS (Romanistik), THOMAS BAIER (Klassische Philologie), ALBERT GIER (Romanistik), CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik), PETER THIERGE (Slavistik), MARTIN ZENCK (Historische Musikwissenschaft)

Nr. 6 (20.7.2004) CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Bamberg), *Musik im NS-Staat: Das Beispiel Wilhelm Furtwänglers in Ronald Harwoods Taking Sides (1995) und István Szabós Verfilmung (2001)*

Am Beispiel Wilhelm Furtwänglers wird Einblick gegeben in den Missbrauch der Musik für ideologische Zwecke im NS-Staat. Fred K. Prieberg und Michael H. Kater haben dieses Thema wissenschaftlich erforscht. Mit Roland Harwoods Theaterstück erlangte es breite internationale Beachtung, die mit István Szabós Verfilmung noch wuchs. Neben dem historischen Interesse geht der Vortrag der Frage nach, wie Harwood die Biographien verwendet und der Film sich wiederum von der Behandlung des Themas auf der Bühne unterscheidet.

Nr. 7 (16.11.2004) MAREC BÉLA STEFFENS (Duisburg), *Ein Libretto – warum eigentlich?*

Wer achtet bei einer Oper schon auf den Text? Und wer macht sich überhaupt noch die Mühe, ein Libretto zu schreiben? Und wenn man doch eines schreibt, wie läuft das ab, und worauf muß man achten?

MAREC BÉLA STEFFENS ist Märchenautor und Librettist. Er arbeitet mit dem Weimaraner Komponisten Mario Wiegand zusammen und hat mit ihm bei Opernwettbewerben der Kammeroper Schloß Rheinsberg und des Genesis-Projekts London Erfolg gehabt. Tiere haben bei ihm tragende Rollen: der Kater erzählt Märchen, die schöne Ente spielt sich in den Vordergrund, und der Elefant ist Vorsänger der russisch-orthodoxen Kathedrale. Da wollen die Lokomotive und die Litfaßsäule nicht zurückstehen – und fangen ebenfalls an zu singen. Und dann ist da noch Venedig, das unbedingt eine Straßenbahn braucht. Einen Straßenbahnschaffner hat es nämlich schon.

MAREC BÉLA STEFFENS spricht über seine Erfahrungen, liest aus seinen Werken und antwortet auf Fragen. Auch wird eine Szene aus der Oper *Der Straßenbahnschaffner von Venedig* gezeigt.

Nr. 8 (7.12.2004) FRANK PIONTEK (Bayreuth), *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist...*

Einige Shakespeare-Vertonungen (mit Musikbeispielen)

William Shakespeares Dramen wurden oft in Musik gesetzt. FRANK PIONTEK wird ausgesprochen selten zu hörende Vertonungen shakespeareischer Werke vorstellen. So präsentiert er Raritäten wie Engelbert Humperdincks *Wintermärchen*-Musik oder die *Sturm*-Phantasie von Hector Berlioz: faszinierende Beispiele aus drei Jahrhunderten Oper, Ballett, Schauspielmusik und Konzertsaal, von Purcell über Debussy zu Reimann.

Nr. 9 (11.1.2005) BEATRIX HESSE (Bamberg), *Das englische Kriminalstück im 20. Jahrhundert*

Unter dem Einfluß des Kriminalromans entsteht auf der angelsächsischen Bühne eine spezielle Form des Unterhaltungstücks, das sich mit einem Verbrechen und seiner Aufklärung befaßt. Das Kriminalstück, das um 1930 zu seiner typischen Ausformung findet, weist sowohl Merkmale des viktorianischen Melodramas auf, als auch Charakteristika des im 20. Jh. vorherrschenden *well-made play*. Im Vergleich mit dem zeitgenössischen Kriminalroman zeigen sich erwartungsgemäß deutliche Parallelen, jedoch auch charakteristische Unterschiede im Handlungsablauf, die auf die unterschiedlichen Formen der Vermittlung im Drama und im Erzähltext zurückzuführen sind.

Nr.10 (25.1.2005) VOLKER KLOTZ (Stuttgart / Wien), *Gegenstand als Gegenspieler. Brisante Dinge als handfeste Widersacher auf der Bühne*

Theaterbesucher wissen: auf der Bühne geht es oft hoch her und heftig zu. Doch nicht allein menschliche Lebewesen bestreiten das szenische Geschehen. Mit im Spiel sind immer wieder auch leblose Dinge, ebenso bedeutsam wie wirksam.

Desdemonas Taschentuch etwa: scheinbares Beweisstück ihres Treubruchs, ist schon durch mehrere Hände gegangen, bis es schließlich Othello zum Mord bewegt. Aber auch unblutig, in Komödien von Aristophanes bis Dario Fo, spielen gegenständliche Widersacher den dramatischen Personen mit, indem sie den allgemeinen Wirrwarr steigern oder gar auslösen.

Nr. 11 (3.5.2005) BERND ZEGOWITZ (Frankfurt/M.), *Zwischen Zauberspiel und Besserungsstück. Eduard Mörikes Regenbrüder*

Eduard Mörike hat zwar mit seiner Erzählung *Mozart auf der Reise nach Prag* eine der berühmtesten Musiknovellen geschrieben, er ist daneben einer der meistvertonten deutschen Lyriker, sein Operntextbuch zu Ignaz Lachners 1839 uraufgeführten *Regenbrüdern* ist jedoch kaum bekannt. Die literarhistorische Einordnung des von Hermann Kurz fertiggestellten Librettos, die im Mittelpunkt des Vortrags steht, positioniert den Text zwischen den schauerlich-dämonischen Sujets der Romantik und den idyllisch-anheimelnden Spielopern der Biedermeierzeit.

Wer schrieb das Libretto zu Paisiellos *Barbiere di Siviglia*?

Gegen alte Irrtümer haben es neue Wahrheiten schwer, sich durchzusetzen. In einer kurzen, „Giuseppe Petrosellini librettista“ gewidmeten Studie schreibt MARIASILVA TATTI' noch 2003: „Il successo europeo arriva (...) nel 1782 quando Petrosellini scrive, su sollecitazione dell'abate Galiani al quale si era rivolto Paisiello, il libretto del *Barbiere di Siviglia* rappresentato a Pietroburgo.“ In meiner Besprechung des zehnten Bandes der Libretti di Rossini (zu *La gazetta*) in der Gazzetta der Deutschen Rossini Gesellschaft (vgl. unten S. 37) habe auch ich Petrosellini als Dichter des *Barbiere* bezeichnet. LORENZO BIANCONI, wie immer hervorragend informiert, war so freundlich, mich auf den aktuellen Forschungsstand hinzuweisen und der Veröffentlichung seiner klärenden Ausführungen an dieser Stelle zuzustimmen, wofür ihm im Namen aller Leser herzlich gedankt sei.

Giuseppe Petrosellini hat das Libretto von Paisiellos *Barbiere di Siviglia* nicht geschrieben. Es ist das Verdienst von MICHAEL F. ROBINSON, im Paisiello-Werkverzeichnis auf die Unwahrscheinlichkeit dieser Zuschreibung aufmerksam gemacht zu haben (*Giovanni Paisiello: A Thematic Catalogue of His Works*, Bd I: *Dramatic Works*, Stuyvesant, NY: Pendragon 1991, S. 306-324, speziell 324). FRANCESCO PAOLO RUSSO hat ROBINSONS Argumente in seiner kritischen Ausgabe der Oper bestätigt (Concentus Musicus, XI, Laaber: Laaber 2001, S. XI Anm. 24, S. 57). Aus Briefen Paisiellos geht hervor, daß er in Petersburg nicht über einen Librettisten verfügte und daß er vergebens bemüht war, ein Buch von seinem Freund G.B. Lorenzi aus Neapel zu erhalten.

Der Autor des St. Petersburger *Barbiere* ist unbekannt, aber wir wissen, daß das Buch mangels italienischer Libretti als Nothelf vor Ort fabriziert wurde. Es folgt sklavisch der Komödie von Beaumarchais, und der Verfasser verfügte offenbar nur über oberflächliche Kenntnisse der italienischen Oper (als theatralische und musikalische Form). Glücklicherweise stand ihm ein erfahrener Komponist zur Seite, der ihm erklärt haben dürfte, welche Szenen der Komödie Arien, Duette und Ensembles ergeben konnten. Dies geht eindeutig aus dem Brief hervor, mit dem Paisiello das Libretto wenige Monate nach der Uraufführung der Oper an Galiani schickte (11. Februar 1783): „Questa opera (...) è una comedia francese del Sig. Boumarché, ed io l'ho fatta tradurre in versi in lingua italiana. Spero che gli piacerà la distribuzione delli pezzi di musica da me fatta, ma non sarà contento della Poesia, avendo dovuto uniformarmi alla necessità della mancanza che qui abbiamo riguardo a Poeti.“

Der Librettist des *Barbiere di Siviglia* sprach mit Sicherheit sehr gut französisch (ein Franzose? ein Russe?) und auch italienisch, war aber nicht italienischer Muttersprachler. Keinem gebildeten Italiener des 18. Jhs wären Gallizismen wie *orfelina* (S. 5 und V. 200 in der Ed. des Librettos von F.P. RUSSO), *lo trempai* (V. 465, von frz. *tremper*), *turbigliona* (V. 422), *clacar* (Bühnenanweisung zwischen V. 777/778, von *claquer*), *m'attrapperà* (V. 830), *dite lui* (V. 865, aus *dites-lui*) unterlaufen; und auch nicht die in metrischer Hinsicht unkorrekten Verse (z.B. V. 14, 79, 224, 341, 524, 533 [die Markierung der Diärese ist ein Zusatz des Hrsg.], 627 etc.).

Vor allem hätte kein Italiener *antitesi* auf frz. Art betont (V. 28), oder *dispütano* (V. 17, 18) oder *Bartólo* (V. 508); und er hätte auch nicht die Devisen von Figaros Laden, *consilio manique* (V. 295), als Quinario sdrucchiolo aufgefaßt (*consilio mánuque*), da das *u* (Ablativ der vierten Deklination) lang ist und deshalb automatisch in einer stark akzentuierenden Sprache wie der italienischen einen ‚Akzent‘ erhält, den man umgekehrt in einer eher akzentarmen Sprache wie der französischen nicht einmal wahrnimmt. In der Tat betont Paisiello, der, obwohl kein Intellektueller, wie jeder ausgebildete Kapellmeister ein wenig Kirchenlatein konnte, mit der größten Selbstverständlichkeit *consilio manique* und unterbricht dadurch die regelmäßige Folge der quinari (was in der Musik ohne weiteres möglich ist). F.P. RUSSO äußert (S. 57) einige Hypothesen über die Identität des Übersetzers,

¹M.T., *L'antico mascherato. Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodramma, teatro*, Roma: Bulzoni 2003, S. 93-101, das Zitat S. 97 (mit Verweis auf D. GOLDIN).

die zu überprüfen lohnend wäre: Ivan Dmitrevskij, Michail Popov und Ivan Vien, lauter russische Literaten im Umkreis des Petersburger Hofes, die verschiedentlich mit der Hofoper, mit italienischer Dichtung, den Komödien von Beaumarchais und mit Libretti zu tun hatten. [Übersetzung A.G.]

Tagungen

(Grundlage ist in der Regel das vorab gedruckte Programm. Nur Vorträge, die im Titel einen Bezug zur Librettoforschung erkennen lassen, werden aufgeführt.)

5.6.2004, Bologna: **Ottavo Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali** (Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo – Laboratorio del Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a. M.CH. BERTIERI, *Il falegname di Livonia di Donizetti: lavori in corso per l'edizione critica*; B. CIPOLLONE, *Di qua e di là del San Bernardo: dall'Éliza di Cherubini all'Elisa di Mayr*)

29.9.–2.10.2004, Berlin: **Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800** (Universität der Künste Berlin und DFG-Opernprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland 1770-1830“, Musikwiss. Institut der Universität zu Köln; u.a. S. DÖHRING, *Metamorphosen eines Importschlagers. It. Opernkomponisten in Deutschland zwischen 1770 und 1830*; TH. BETZWIESER, *Mögliche und unmögliche Gattungskonzepte der deutschen Oper*; S. HENZE-DÖHRING, *Zu Gattungskonvergenzen und Gattungsumbrüchen um 1800*; H. LÜHNING, *Arie und Cavatina. Zum Wandel der Solonummer im Lichte des Paradigmenwechsels um 1800*; A. JACOBSHAGEN, *Genera mixta. Zur Gattungsvielfalt des musikalischen Theaters in Deutschland um 1800*; P. MÜCKE, *Wandertruppe und Hofoper. Die Etablierung deutschsprachiger Opern in Dresden*; W.-D. LANGE, *Magie, Verwandlung und Fremdheit. Zaubermärchen und Geschichtszauber im romantischen Opernlibretto*; D. BRANDENBURG, *Zur Rezeption des Buffa-Repertoires im dt.sprachigen Raum*; M. GREMPLER, *Zur Koexistenz der Gattungen in Italien um 1800*; C. LÜDERSEN, *Shakespeares Othello in Italien und Deutschland. Parallelen und Differenzen der Rezeption*; M. WIELE, *Librettoreform zwischen Aufklärung und Libertinage. Die Wiener Musikdramen Giambattista Castis*; M. CALELLA, *Oper im Dialog. Musiktheatralische Intertextualität in Spohrs Zemire und Azor*; J.A. RICE, *Oper im Wien des frühen 19. Jhs. Ästhetischer Anspruch und Zwänge des Marktes*; M. MANCA, *Venedig – Mailand – Neapel. Stationen einer Singspielrezeption in Italien und ihre Auswirkungen auf den dt.sprachigen Raum*; T.G. WAIDELICH, *Die Rezeption dt. Singspiele in Paris*)

19.-21.11.2004, Bologna: **Ottavo Colloquio di Musicologia del „Saggiatore musicale“** (Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a. T. BALBO, *La struttura dell'intreccio nell'opera seria del Settecento: il caso dell'Orlando di Händel*; B. CIPPOLLONE, *Farsa sentimentale e opéra-comique: quale ascendenza?*; E. D'ANGELO, *L'intertestualità nel libretto del Trovatore*; X.M. CARREIRA, *Recondita armonia? Exotismo interior vs nacionalismo musical en el teatro lírico español de la Belle Époque*; P. CECCHI, *Il sistema produttivo dell'opera romantica italiana (1825-1840): aspetti per un'indagine statistico-quantitativa*; P. MECHELLI, *Dietro le quinte dell'opera italiana (1820-30): appalti pilotati e ridefinizione dei 'ruoli'*)

18.-20.2.2005, Würzburg: **Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jhs** (Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg – Joseph Haydn-Institut Köln; u.a. M. CALELLA, *Zwischen Autorwillen und Produktionssystem: Zur Frage des „Werkcharakters“ der Oper im späten 18. Jh.*; S. DÖHRING, *Die Opernbearbeitungen im 18. Jh. aus Sicht der Musiktheaterwissenschaft*; A. GIER, *ridotta à vera opera? Zur Praxis der Libretto-Bearbeitung im 18. Jh. am Beispiel Metastasio*; CHR. SIEGERT, *Joseph Haydns Bearbeitungen für das fürstliche Opernhaus in Esterháza*; P. MÜCKE, *Zum Bearbeitungsverfahren in Dresden am Beispiel von Mozarts Opern*; K. PIETSCHMANN, *Ein theatrales Abenteuer: Zur Rezeption von Cimarosas L'impresario in angustie im deutschen Sprachraum*; D. BRANDENBURG, *Dramaturgie und aggiustamenti am Beispiel ausgewählter Werke von Pasquale Anfossi*; M. GREMLER, *Rom als 'Umschlagplatz' für die komischen Opern Domenico Cimarosas*; A. JACOBSHAGEN, *Italienische Aufführungen von André-Ernest-Modeste Grétrys Zémire et Azor*; U.KONRAD, *Mozart als Bearbeiter fremder und eigener Opern*)

18.5.2005, Paris: **L'Eden-Théâtre: un palais pour le spectacle**, Journée d'études organisée par le Centre d'Histoire culturelle des Sociétés contemporaines au Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet (u.a. H. LACOMBE, *Opéras et concerts: la face cachée de l'Eden*; J.-CL. YON, *Opérettes et féeries: la tentation d'un spectacle total*)

25.-27.5.2005, Leipzig: **Giacomo Meyerbeer in Italien**. Internationaler Meyerbeer-Kongress in Zusammenarbeit der Oper Leipzig mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin (u.a. S. DÖHRING, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*; E. SALA, *Drammaturgia musicale di un ‚melodrame‘ popolare: Marguerite d'Anjou de Pixérécourt et Girardin-Lacour*; A. ROCCATAGLIATI, *Die Italianisierung Pixérécourts – der Klassizist Romani bei der Arbeit für Meyerbeer*; M.G. MIGGIANI, *Gaetano Rossi e Meyerbeer: vicende di una collaborazione*; M. BEGHELLI, *L'ultima Semiramide metastasiana*; M. ENGELHARDT, *Meyerbeer in Mailand – Margherita d'Anjou im Kontext des Repertoires am Teatro alla Scala in den 1810er und 1820er Jahren*)

29.5.2005, Bad Ems: Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855 (im Rahmen des XV. Internationalen Jacques Offenbach Festivals; Teilnehmer u.a. P. HAWIG, W. KIRSCH, V. KLOTZ, H. SCHNEIDER, R.-G. PATOCKA)

23.–25.6.2005, Köln: Perspektiven und Aufgaben der Haydn-Forschung (Veranstalter: Joseph Haydn-Institut Köln, Institut für Musikwissenschaft der Universität zu Köln; u.a. D. BUCH, *Conventions and Musical Imagery in Haydn's Supernatural Operas*; G. WINKLER, *Das Weltbild Nikolaus Fürst Esterházy im Spiegel des Opernrepertoires*; R. RAPP, *Joseph Haydn und die Vielzahl der Welten: Il mondo della luna im Lichte einer Poetik der Kultur*)

17.–20.8.2005, University of California, Santa Barbara: Word and Music Association, Fifth International Conference (u.a. M. HALLIWELL, *From Novel into Film into Opera: Multiple Transformations of Emily Brontë's Wuthering Heights*; U.-B. LAGERROTH, *Adaptations of Othello: Shakespeare's Drama into Verdi's Opera into Zeffirelli's Film*; S.M. LODATO, *Richard Strauss, Idomeneo, and Postmodernism*; E. PRIETO, *Adaptation, Adaptiveness, and Schönberg's Moses and Aron*; B. KUHN, *Intermedial Transposition of an Opera Libretto and Implicit Intermedial References in the Spoken Opera Film Fedora (1942)*; R.S. LONGOBARDI, *Producing Klinghoffer / Constructing Terrorism*; J. STENSTRÖM, *Bel Canto at the Californian Frontier: The Adaptation of Belasco's play The Girl of the Golden West into Puccini's Opera La Fanciulla del West*)

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

STEVEN PAUL SCHER, *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, ed. by WALTER BERNART and WERNER WOLF (Word and Music Studies, 5), Amsterdam – New York: Rodopi 2004, xxi + 524 S.

STEVEN PAUL SCHER verstarb gegen Ende des Jahres 2004 plötzlich und unerwartet; die Sammlung seiner Arbeiten zum Verhältnis von Literatur und Musik ist so zum Vermächtnis geworden. Auf die bereits in den Akten des WMA-Kongresses in Sydney veröffentlichte Würdigung SCHERS von WALTER BERNHART (vgl. hier 10,7f.) folgen 29 Aufsätze (sieben auf deutsch, 22 auf englisch); weggelassen wurde alles, was in von SCHER verfaßten oder herausgegebenen Büchern enthalten ist (vgl. S. ix), z.B. die substantielle Einleitung zu *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. von S.P.S., Berlin 1984, S. 9-25, die den Band auch nicht viel dicker gemacht hätte, aber als Ausgangspunkt des Forschungsberichts von 1999 (S. 471-488) nützlich gewesen wäre.

Fast alle Beiträge lassen sich drei Themenkreisen zuordnen: Theorie und Methodik der musikoliterarischen Studien (neun Aufsätze); die klassische Moderne (fünf Beiträge, davon zwei zu Thomas Mann und je einer zu Brecht und Hofmannsthal / Strauss); und schließlich die deutsche Romantik: E.T.A. Hoffmann (mit sieben Beiträgen zum literarischen und musikalischen Werk und zur musikalischen Hoffmann-Rezeption der meistbehandelte Autor), Weber, Goethe und Beethoven,

Liszt... Zwei Mozart-Aufsätze stehen ein bißchen für sich. Erweitert (und ins Englische übersetzt) wurde ein Beitrag zu Judith Weirs „dance/opera“ *Heaven Ablaze in His Breast* (1989) nach Hoffmanns *Sandmann* (S. 489-501); der 2001 gehaltene Vortrag *Eine Berlinische Geschichte. Hoffmanns Brautwahl in Busonis Opernbuch* (S. 503-519) wird hier erstmals veröffentlicht (SCHER konstatiert, daß Busoni als Librettist an der Komplexität von Hoffmanns Erzählung scheitern mußte, S. 511). Es ist schön, alle diese Texte jetzt in handlicher Form beisammen zu haben.

HANS JOACHIM KREUTZER, *Faust. Mythos und Musik*, München: Beck 2003, 187 S.

Rez.: HARALD FRICKE, *Arbitrium* (2004), S. 35-40

SALVATORE MAZZARELLA, *Mare immenso ci separa. Il mare nel melodramma* (Il mare, 24), Palermo: Sellerio 2002, 593 S. [vgl. hier 10,10f.]

Rez.: ALBERT GIER, *Il Saggiatore musicale* 9 (2004), S. 304f.

*IMMACOLATA AMODEO, „*Leggi, leggi*“. *Lesen in der Oper*, aus: JÁNOS RIESZ / WALTER SCHMIDT-HANNISA (Hrsg.), *Lesekulturen. Reading Cultures*. Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2003, S. 47-64

Läßt eine Reihe bekannter Beispiele für (vor allem Brief-)Lektüre Revue passieren: *Le Nozze di Figaro* [eine Parallele zum gemeinsamen *Schreiben* eines Briefes findet sich im dritten Akt von Reynaldo Hahns *Ciboulette* (Text R. de Flers / Fr. de Croisset, 1923), wo der diktierende Duparquet ständig die Orthographiefehler Antonins korrigieren muß], *Il Barbiere di Siviglia*, *La Traviata*, *Falstaff*, *Eugen Onegin*, dazu Adinas Roman-Lektüre in *L'Elisir d'amore* (S. 49-51) [Vorbild von Romanis Libretto ist E.Scribes *opéra-comique Le Philtre* (für Auber, 1831), zu seiner (von Romani fast wörtlich übersetzten) Lektüre-Szene vgl. A. GIER, *E' la storia di Tristano. Zum Liebestrank in der Oper*, in: *Tristan – Tristrant. Mélanges en l'honneur de DANIELLE BUSCHINGER*, éd. par A. CREPIN et W. SPIEWOK, Greifswald 1996, S. 177-182]. Es wäre interessant, einmal systematisch Beispiele für die (selteneren) Lektüre von Büchern im Musiktheater zu sammeln: In *Don Pasquale* liest Norina (einsam, aber laut) in einem Roman, das Zitat leitet ihre Aufttrittsarie ein (während Malatesta den Text von Ernestos Abschiedsbrief nicht singt, sondern spricht). *I Masnadieri* setzen mit Carlos Plutarch-Lektüre ein. In Busonis *Arlecchino* liest der Schneidermeister Matteo die Geschichte von Paolo und Francesca aus der *Divina Commedia*. Wer kennt weitere Beispiele?

*MARTIN STEINHOFF (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit MICHAEL HOFFMEYER – BRIGITTA MAZANEC, *Aufbrüche. Oper Frankfurt 1987–2002. Eine Dokumentation*, Frankfurt 2002, 367 S.

Am 30. Oktober 1987 begann (nach dem Ende der Ära Gielen) Gary Bertinis erste Spielzeit als Intendant und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt. Am 12. November brannte das Opernhaus ab; im Dezember 1990, dreieinhalb Monate vor der Eröffnung des wiederaufgebauten Hauses, trat Bertini zurück, Martin Steinhoff wurde Geschäftsführender Intendant (bis 2002; seine Partner waren 1993-97 Sylvain Cambreling als Künstlerischer Intendant, 1997-99 Klauspeter Seibel als Chefdirigent, seit 1999 Paolo Carignani als GMD). Ein großformatiger, opulent (größtenteils farbig) bebildertes Band erinnert an diese bewegten Zeiten, spart die kulturpolitischen Querelen und persönlichen Kontroversen nicht aus (daß der Herausgeber vor allem seine Sicht der Dinge darlegt, ist verständlich), gibt aber vor allem einen Überblick über sämtliche Premieren jener Jahre in Musiktheater und Ballett, mit vollständiger Besetzung, Auszügen aus Kritiken (auch Verrissen) und Künstler-Portraits. Übergreifende Beiträge behandeln administrative und institutionelle Aspekte, aber z.B. auch die Puccini- oder Hindemith-Aufführungen in Frankfurt. Vor allem ist der schöne Band eine willkommene Erinnerung an eine Reihe denkwürdiger Inszenierungen, von denen z.B. Axel Cortis *Traviata* von 1991 (die man im Werkregister üblicherweise unter *L* suchen muß) heute noch auf dem Spielplan steht.

Quatre siècles de livret d'opéra. Actes du Colloque de Saint-Riquier (9-10 et 11 Octobre 2002) publiés par DANIELLE BUSCHINGER en collaboration avec RONALD PERLWITZ (Médiévales, 35), Amiens: Presses du „Centre d'Etudes Médiévales“ Université de Picardie – Jules Verne 2004, [IV] + 246 S.

Etwa zwei Jahre nach der Tagung in Saint-Riquier erschienen die Akten; der handliche Band vereinigt 25 Beiträge und einen Anhang, der Schwerpunkt liegt eindeutig auf dem Libretto des 19. und 20. Jhs (bis zur Gegenwart), das 17. und das 18. Jh. stehen nur in je zwei Beiträgen im Zentrum. Die Handlichkeit hat übrigens ihren Preis: Schriftgröße und Durchschuß vor allem in den Fußnoten sind nicht eben leserfreundlich.

ALBERT GIER (*Ce que le livret allemand doit à la France. Remarques incomplètes et provisoires*, S. 1-12) führt Beispiele für die Entlehnung von Stoffen und Gattungen (z.B. das Melodram des 18. Jhs) sowie für die Adaptation frz. Libretti (vor allem im 19. Jh.), Schauspiele, Romane etc. an. – JÉRÔME PESQUÉ (*Quatre siècles de livrets d'opéra en compagnie de Renaud et d'Armide*, S. 170-184) vervollständigt frühere Listen von Armida-Opern (vgl. sein Inventar 1600-1999, S. 179-184) und fragt nach den Gründen für die konstante Beliebtheit des Stoffes.

SARAH NANCYS (*Voix féminine dans les livrets de tragédie lyrique: une approche du plaisir de l'auditeur?*, S. 150-158) Versuch, aus poetologischen und opernästhetischen Schriften des 17. Jhs einen Gegensatz zwischen 'männlicher' Rhetorik und (speziell weiblicher) Stimme als subversivem Prinzip herauszulesen (vgl. S. 151f.), wirkt gezwungen und geht von einer anachronistischen Sicht des Verhältnisses von Stimme und Geschlecht aus (vgl. z.B. hier 7,12 zu einem Beitrag von CHR. B. BALME). – ALFRED NOE (*Le livret de l'opéra de la cour de Vienne dans la deuxième moitié du XVII^e siècle*, S. 159-169) faßt Informationen der Einleitung zu seinem Werkverzeichnis Minatos (s.u. S. 21) zusammen und zeigt, daß Minato bei der librettistischen Gestaltung historischer Stoffe zeitgenössische Personen und Ereignisse in durchsichtigen Verkleidungen darstellt (S. 166-169).

MARCEL BAK (*Chimène ou Le Cid [1783] et Les Horaces [1786] de Nicolas-François Guillard: La mise en scène lyrique des œuvres de Pierre Corneille*, S. 13-20) zeigt, daß Guillard die heroischen Elemente seiner Vorlagen zurückdrängt und Rührung hervorruft, indem er die Frauen (Chimène, Camille) ins Zentrum rückt. – HANS FELTEN (*Da Ponte / Mozart: Le Nozze di Figaro (ou la pluralité des discours amoureux)*, S. 94-97) weist (ausgehend von LUHMANN) auf das Nebeneinander konkurrierender Liebesdiskurse in Da Pontes Libretto hin. Die These, eine Figur nehme in der Hierarchie des Stücks eine um so höhere Stellung ein, je souverainer sie die verschiedenen Diskurse handhabe (S. 95), wird durch den Grafen in Frage gestellt, der außer *amour-galanterie jalousie*, und wohl auch *amour-passion* beherrscht (für beides vgl. das Finale des II. Akts), aber am Ende als der Düpierte dasteht. Im übrigen wäre ein Diskurs des Begehrens zu ergänzen, über

den Figaro (gegenüber Susanna) und Cherubino verfügen. [Die Auffassung, Figaro werde bei Da Ponte zum „adolescent jaloux“ (S. 94, Hervorhebung A.G.), ist unvereinbar mit seiner Stimmlage.]

JEAN-CHARLES MARGOTTON (*Genoveva de Schumann: un livret à sauver?*, S. 131-140) behandelt Entstehungsgeschichte (S. 131f.), Stoff (S. 132f.), die beiden dramatischen Bearbeitungen von Tieck (S. 133-135) und Hebbel (S. 135) und rückt in seiner interpretierenden Inhaltsangabe (S. 136-138) den als die Hauptfigur betrachteten Golo ins Zentrum (vgl. S. 139). – DHANA UNDERWOOD (*Le Thème du sacrifice de la femme indienne dans les livrets d'opéra entre 1810 et 1923*, S. 217-224) insistiert (in einem das Verständnis ihrer Argumentation nicht erleichternden Französisch) auf der patriarchalisch-kolonialistischen Ideologie in den Tempelprostitution (Jouy / Catel, *Les Bayadères*, 1810; Scribe / Auber, *Le Dieu et la Bayadère*, 1830) und Witwenverbrennung (Laloy / Roussel, *Padmavati*, 1923) thematisierenden Libretti. Daß die Bayadere nur eine indische Traviata ist, scheint ihr entgangen zu sein.

GUY BOURGNET (*Schiller et Verdi: l'exemple de Luisa Miller*, S. 27-36) zeichnet die psychologische Entwicklung der Protagonisten bei Schiller und Verdi nach; Cammarano gebe dem Geschehen einen idyllischen Rahmen („veine intimiste“, S. 35). Die spezifischen Produktionsbedingungen der italienischen Oper des 19. Jhs (dazu PETER ROSS, Luisa Miller – ein „kantiger Schiller-Verschnitt“? *Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento*, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma*. It. Oper im 18. und 19. Jh., hg. von J. MAEHDER und J. STENZL, Frankfurt/M. etc. 1994, S. 159-178) werden nicht in die Überlegungen einbezogen. – AURÉLIE BORGNET-DUVAL (*De Manon Lescaut de Prévost à l'opéra-comique Manon de Massenet*, S. 37-47) zeigt, daß die Librettisten Prévosts Personal verbürgerlicht haben, wodurch ihre Bearbeitung „moins subversif“ erscheine (S. 47). Die distanzierte Darstellung der Religion, die sie als gesellschaftskritisch wertet, dürfte eher die antiklerikale Politik der Dritten Republik in den 80er Jahren spiegeln (vgl. S. 43).

DANIELLE BUSCHINGER (*Richard Wagners Parsifal und seine mittelalterlichen Bezugspunkte*, S. 54-62) bietet eine bewundernswert konzise Synthese zur Quellenproblematik: „Im Grunde ist der *Parsifal* ein 'patchwork' von mittelalterlichen und buddhistischen Motiven, die Wagner mit anderen Elementen verschmilzt, die er anderen Quellen entlehnt, so Schopenhauer (...)“ (S. 56). – GRAHAM CLARK (*Loge et Mime, ou comment j'ai interprété ces rôles*, S. 63-68): Transkription des faszinierenden Vortrags, in dem der bekannte Sänger seine Rollengestaltung aus der Psychologie der Figuren erläuterte.

CÉCILE LEBLANC (*Entre wagnérisme et symbolisme, les Parsifal français*: Briséis, Fervaal et Le Roi Arthus, S. 109-116) zeigt, daß Chabrier, d'Indy und Chausson eine „synthèse du wagnérisme et du symbolisme“ anstrebten (S. 110) und sich dabei vor allem auf *Parsifal* bezogen (S. 112f.). – VICTORIA LLORT-LLOPART (*Le rôle de l'espace dans le symbolisme du livret d'opéra: le cas de Pelléas et Mélisande de Claude Debussy*, S. 125-130) läuft ständig Gefahr, über den Symbolen den Raum aus den Augen zu verlieren; ihre Beobachtungen sind meist einleuchtend, selten neu und schöpfen den Gehalt des hochkomplexen Textes ebensowenig aus wie frühere Interpretationen. – TIMOTHÉE PICARD (*Faire un livret d'opéra après Wagner*, S. 185-192) sucht die Operngeschichte des späten 19. und des 20. Jhs bis zu Bernd Alois Zimmermann als Auseinandersetzung mit Wagners Libretto-Konzeption zu verstehen und vergleicht dabei ständig Äpfel mit Birnen.

ALAIN LEDUC (*La relation texte / musique dans Le Son lointain de Franz Schreker*, S. 117-124) unterstreicht (im Anschluß an ULRIKE KIENZLE, vgl. hier 5,30) die psychoanalytische Ausrichtung von Schrekers Libretto: Der narzißtische Ästhet Fritz und die sexuell frustrierte Hysterikerin Grete erscheinen als „types représentatifs de la conscience moderne“ (S. 121). Fritzens Scheitern als Komponist rühre daher, daß er die Bedeutung des erotischen Verlangens für das künstlerische Schaffen verkenne, und sei als Kritik am metaphysischen Kunstideal der Romantik zu verstehen (S. 121f.). – DANIELLE BUSCHINGER (*La réception de l'Antiquité chez Richard Strauss. Un exemple: Hélène d'Égypte*, S. 48-53) deutet das Libretto der *Ägyptischen Helena* ausgehend von der Korrespondenz und weiteren Äußerungen von Hofmannsthal und Strauss. – FRANK SCHNEIDER (*Palindrome bei Berg – Der Prolog zu Lulu*, S. 209-216) illustriert das die Anlage des Werkes auf allen Ebenen bestimmende Prinzip des „gegenläufigen Parallelismus“ (S. 212) mit einer musikalischen Analyse des Prologs (S. 212f.) und schließt mit einer Skizze der Werkgeschichte (S. 214f.).

ALAIN CORBELLARI (*Des Bacchantes aux Bassarides ou: du Dionysiaque dans l'opéra*, S. 69-78) analysiert nach einer von Nietzsche zu Richard Strauss und Derrida mändernden Einleitung Text und Musik von Henzes *Bassariden* [das etwas seltsame griech. Wort S. 78 ist offenbar als κῶρασις zu lesen.] – CATHERINE KERN (*Un Re in ascolto, Luciano Berio e Italo Calvino: une mise en question*

de la notion de livret ou „la prolifération du texte“, S. 98-108), zur Genese des Textes (Ausgangspunkt war der Essai *Ecoute* von R. Barthes) und zum Verhältnis der drei Fassungen (Libretto Calvinos, Text-Collage Berios, Nouvelle Calvinos). – CLAUDE COSTE (*L'opéra français contemporain: du roman au livret*, S. 79-93) reflektiert über sieben 1992-2003 uraufgeführte frz. Opern, die auf Romanen basieren; da er anachronistisch eine aristotelische Vorstellung von Drama und Libretto verabsolutiert (S. 79) und pauschal die Rückkehr zur Erzählung in Roman und Oper konstatiert (S. 84), gelangt er zu fragwürdigen Ergebnissen: Philippe Fénéons *Don Quixote-Adaptation Le Chevalier Imaginaire* (1992) ist m.E. keineswegs darauf ausgerichtet „de réduire le roman à son essence narrative“ (so S. 85). – LUIS CARLOS PIMENTA GONÇALVES (*Du roman au livret d'opéra: Les transpositions musicales de Salammbô de Flaubert*, S. 193-200), der die maßgebliche Publikation zu seinem Thema nicht kennt (vgl. hier 6,23-25), teilt unsystematische Bemerkungen zu den Libretti von E. Reyers und Ph. Fénéons (1998) Salammbô-Opern mit. [Metastasio hat nie mit Händel oder Mozart 'zusammengearbeitet', so S. 193; Camille du Locle ist nur mit Einschränkungen als „librettiste d'Aïda“, so S. 195, zu bezeichnen; die *Salammbô*-Parodien sind keine „pastiche“, so S. 195n10.] – ROY ROSENSTEIN (*L'Amour de loin [2000] d'Amin Maalouf et Kaija Saariaho: Jaufré Rudel passe à l'opéra*, S. 201-208) bietet trotz seiner eigenwilligen Arithmetik („Après six siècles d'opéra“, S. 206) interessante Hinweise zur Jaufré Rudel-Rezeption vor allem im 20. Jh. (S. 202f.) und zu Maaloufs Libretto. – DAVID MARRON (*La fragmentation dans les livrets d'opéra contemporain: l'exemple de Vertiges [2001], un Opéra/Théâtre de Jean-Pierre Drouet, Patrick Kermann et Christine Dormoy*, S. 141-149) versteht den Text als Chiffre eines „monde en décomposition“, geht auf Musikalität der Sprache (S. 145f.), Vielfalt der Ausdrucksformen (S. 146f.) und Probleme der Vertonung ein (S. 148f.) – vielleicht hätte man noch deutlicher sagen sollen, daß das alles seit Dada und Joyce nicht mehr neu ist. – ANDRÉ-JEANNE BAUDRIER (*Comparaison entre le roman de Christa Wolf Médée. Voix et le livret de l'opéra de Michèle Reverdy, Médée [2003]*, S. 21-26) geht vom Forschungsstand der 50er Jahre aus, wenn sie feststellt: „Le roman de Christa Wolf est une œuvre d'art en soi alors que le livret ne fait que servir de base à une autre œuvre d'art dont la musique est l'élément dominant“ (S. 21). Der detaillierte Vergleich des Romans mit dem Libretto von Kai Stefan Fritsch und Bernard Banoun führt folgerichtig nur zu banalen Ergebnissen (die Librettisten hätten vieles weggelassen, aber die „structures essentielles“ bewahrt, S. 26).

Im Anhang dokumentiert DANIELLE BUSCHINGER (*Richard Wagners Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jhs: die Wagner-Aufführungen an französischen Theatern*, S. 226-246) die zahlreichen Inszenierungen in Paris und der Provinz seit 1946, mit Angaben zu Sängerbesetzung, Dirigat und Regie.

Neben Beiträgen, die den für Literaturwissenschaftler, die sich erstmals mit Libretto beschäftigen, charakteristischen Mangel an Problembewußtsein erkennen lassen und unbekümmert das Rad neu zu erfinden suchen, enthält der Band auch viel Nützliches und Wichtiges.

Das Fragment im (Musik-)Theater. Zufall und/oder Notwendigkeit? Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2002. Mit einem Anhang: *Joseph Gregor / Richard Strauss, Die Liebe der Danae*, hg. von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 55), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2005, 639 S.

Der neue Salzburger Band (vgl. zuletzt hier 11,15-19) nähert sich in 35 Beiträgen dem Thema 'Fragment' und wird damit dem im Vorwort (S. 9-11) des (Mit-)Herausgebers ULRICH MÜLLER formulierten Ziel, „zu dem jeweiligen Thema aus unterschiedlichen Perspektiven möglichst viele Mosaiksteine zusammenzutragen, die im Endeffekt ein repräsentatives Gesamtbild ergeben sollen“, in hohem Maße gerecht. Hinzu kommen acht Beiträge zum *Danae*-Workshop. Im folgenden werden nur die Opernstudien besprochen.

ANTHONY BEAUMONT (*Zemlinsky: Der König Kandaules. Ein Arbeitsbericht*, S. 111-134) rekapituliert die Vorgeschichte seiner Instrumentierung von Zemlinsky Particell (S. 111-114), schildert seine Vorgehensweise, diskutiert und rechtfertigt getroffene Entscheidungen im einzelnen.

FRIEDERIKE JARY-JANECKA (*Les Fragments. Eine reizvolle Bagatelle am französischen Theaterhimmel*, S. 156-166) stellt Schauspiel- und Opernpastici vor, die in Frankreich zwischen 1673 und 1731 entstanden sind und im Titel als *Fragments* bezeichnet werden (u.a. André Campra, *Les Fragments de Monsieur de Lully*, 1702; *Télémaque ou les Fragments des Modernes*, 1706, beide Libretti von Danchet, vgl. S. 160-163).

SYLVIA TSCHÖRNER (*Musendämmerung. I giganti della montagna* (Die Riesen vom Berge), *Luigi Pirandellos trauriges Nachspiel zur Theatertrilogie, und sein Libretto La favola del figlio cambiato* (Das Märchen vom vertauschten Sohn), S. 221-235), zu den fragmentarischen *Riesen* (v.a. zum „Spiel mit den Wirklichkeitsebenen“, S. 228) und zur von Malipiero vertonten *Favola* (vgl. S. 222f.), deren Aufführung die Gräfin in den *Riesen* plant, speziell zu Einflüssen der *Commedia dell'arte* (S. 232f.).

FRANK PIONTEK (*Türkenstück und Faschingsschwank. Mozarts musikdramatische Fragmente*, S. 273-288) läßt das verschollene *Semiramis*-Melodrama (L. LÜTTEKENS These, Teile der Komposition seien in die *Thamos*-Schauspielmusik eingegangen, wird zustimmend referiert, S. 274f.), eine geplante (deutsche) Goldoni-Oper (S. 276f.), *Zaide* (S. 277-279), *L'oca del Cairo*, S. 279-281; die „Erkenntnis der Gattin, die vom Ehemann für tot gehalten wird“, S. 281, erinnert eher an die *Finta giardiniera* als an *Figaro*), *Lo sposo deluso* (S. 281-283) und die Faschingspantomime KV 416d = 446 (S. 285f.) Revue passieren. – ARNOLD JACOBSSHAGEN (*Luigi Cherubinis Opernfragmente aus der Zeit der Französischen Revolution*, S. 289-302) untersucht drei Projekte zu Opéras-comiques, die Cherubini zwischen 1790 und 1794 beschäftigten: *Marguerite d'Anjou*, *Koukourgi* und *Sélico* (alle für das Théâtre Feydeau); am interessantesten ist *Koukourgi* (S. 294-302), nicht zuletzt wegen der parodistischen Bezüge zu Voltaires *Orphelin de la Chine* (S. 291).

JÜRGEN KÜHNEL (*Richard Wagners Dramenentwürfe und -fragmente im Umkreis der Ring-Tetralogie*, S. 303-332) behandelt *Friedrich I., Jesus von Nazareth*, den embryonalen *Achilleus* und *Wieland der Schmied* und situiert sie in den „geistigen Horizont“ (S. 304) der Jahre 1848-1850. Es zeigt sich, daß die drei ersten Projekte „einzelne Aspekte der Ring-Tetralogie aufgreifen – aber eben nur einzelne Aspekte – und dabei eine durchaus 'einsinnige' Bedeutungsstruktur erkennen lassen“, ohne die „thematische Komplexität“ und „konzise dramatische Gestalt“ des *Rings* zu erreichen (S. 323f.). *Wieland der Schmied* sei als „Künstlerdrama“ (S. 314) so etwas wie ein „Meta-Drama“ zur Tetralogie (S. 326). – KRZYSZTOF KOZŁOWSKI (*Ein „musikalischer Miniaturist“*. Über den Fragmentcharakter der Leitmotivtechnik Richard Wagners, S. 333-341) referiert ausgehend von Nietzsches Charakterisierung Wagners als des „Meisters des ganz Kleinen“ (S. 333) St. KUNZES Ausführungen zum fragmentarischen Charakter der Leitmotive. – PETER P. PACHL (*Das Fragment als Keimzelle und abgeschlossene Wahrheit. Richard Wagners Die Hochzeit – Siegfried Wagners Wahnopfer*, S. 342-357) setzt Wagners Fragment in Beziehung zur Stoffvorlage (der anonymen mhd. Erzählung *Frauen-Treue*, vgl. S. 345) und zu Volker Kirchners Oper *Die Trauung* (1973), mit der es 1998/99 in einer von PACHL selbst verantworteten, vgl. S. 348) Produktion am Theater Hagen gekoppelt wurde; Siegfried Wagners *Wahnopfer* wird als „Zeitstück“ (S. 349) mit Bezügen zum Aufstieg Hitlers und des Nationalsozialismus gedeutet (vgl. S. 352f., 356).

K. LUDWIG PFEIFFER (*Die Oper (und nicht nur sie) als latentes Fragment. J. Wintersons Art & Lies und der Rosenkavalier*, S. 358-368) läßt sich von Wintersons „romanartigem, gleichzeitig latent hochtheoretischen Text“ von 1994 (S. 360) zum „Nachdenken über mögliche Reichweiten einer These von dominierenden Kunstformen als faktischen Fragmenten im Horizont ganzheitlichen Formscheins“ (S. 362) anregen; vor diesem Hintergrund erkennt PFEIFFER (dessen musikwissenschaftlicher Gewährsmann KURT PAHLEN ist) im *Rosenkavalier*-Schlußterzett „einerseits (...) die Zerstörung des ganzheitlichen Traums zugunsten fragmentarischer, teilweise katastrophaler Intensitäten, (...) andererseits (...) den ‚androgynen Reiz der tiefen Sopranstimme‘ als [das] ‚klanglich-ästhetische Zentrum‘ zumindest dieser Oper“ (S. 364).

THEO HIRSBRUNNER (*Alban Bergs Oper Lulu: unvollendet vollendet?*, S. 369-378) stellt einleitend fest, daß Berg „fast nur kleine Formen realisiert hat“ (S. 368), und zeigt dann durch mikro- und makrostrukturelle Analysen, daß *Lulu* „einen Beziehungsreichtum aufweist, unter dessen Last die direkte dramatische Wirkung gleichsam in die Tiefe gezogen wird und ertrinkend erstickt“ (S. 378); er leitet daraus ein Plaidoyer für die zweikätige Fragment-Fassung (ergänzt durch zwei Stücke aus der *Lulu*-Suite) ab.

PETER WITTIG („*Wir haben keine Leiche!*“ *Ein Fragment von Caspar Neher und Rudolf Wagner-Régeny, ein solches von Lessing sowie die Reise der Witwe von Ephesos ins Land der Sorben*, S. 379-391), zu Wagner-Régenys steckengebliebenem Projekt eines „Antikriegsstücks“ (S. 380) über den Petronischen Stoff, das vielleicht weniger an den Schwierigkeiten der Zusammenarbeit zwischen dem in der DDR lebenden Komponisten und seinem im Westen tätigen Librettisten Caspar Neher (so S. 384f.) als daran scheiterte, daß der grotesk-komische Stoff nicht zur Tragödie taugt; und zu Detlef Kobjalas 2000 (mit deutschem) bzw. 2001 (mit sorbischem Text) aufgeführter komischer Oper *Lessing Goes Opera oder die Liebenden von Ephesos* (Libretto B. Köllinger / P. Wittig, S. 387-391).

CARLOS MARIA SOLARE (*Von Brüssel nach Palermo und zurück. Handlung und Wandlungen des Librettos Le duc d'Albe von Eugène Scribe*, S. 392-406) zeichnet die Entstehungsgeschichte von Donizettis unvollständigem *Duc d'Albe* (S. 393-396) und von Verdis *Vépres Siciliennes* nach (S. 396-399; der Komponist wußte sehr wohl, daß das Libretto ursprünglich von Donizetti komponiert werden sollte, vgl. S. 397) und vergleicht A. Zanardinis it. Übersetzung von Scribes Libretto für Donizetti (dessen Fragment von Matteo Salvi vervollständigt und 1882 uraufgeführt wurde) mit dem Original und den it. Fassungen der *Vespri siciliani* (S. 400-406).

LESLEY A. WRIGHT (*Bizet's Ivan: Formed but not Finished*, S. 407-422), zu den Quellen (Autograph – gab es ein zweites, heute verlorenes Ms.? vgl. S. 410f. –, Libretto [von H. Trianon und Fr.-H. Leroy, vgl. S. 409] mit hs.lichen Korrekturen Bizets, S. 414f.), zu Bizets Arbeitsweise (S. 412-416) und zur Aufführungsgeschichte: Die private Aufführung im besetzten Paris 1943 scheint mit dem Interesse deutscher Theaterschaffender an dem Werk zusammenzuhängen (vgl. S. 417f.). Für die UA in Bordeaux 1951 nahm der renommierte Komponist Henri Busser einschneidende Veränderungen vor (S. 419f.), erst die Fassungen von W. Dean (1975) und mehr noch H. Williams (1987) respektierten das Autograph (S. 421f.). – ROBERT BRAUNMÜLLER (*Tod in Venedig. Über neue Versuche, Hoffmanns dritte Erzählung zu vollenden*, S. 423-436), zu den verschiedenen Fassungen des fünften Akts der *Contes d'Hoffmann* und zum Schluß des Giuletta-Akts in den Ausgaben von Kaye und Keck: „Die traditionelle Lösung“ der alten Choudens-Version „ist zwar philologisch falsch (...) aber in sich stimmig (...) Die Theaterwirkung siegt über die Philologie“ (S. 435f.); so spricht einiges für die Aufführung der Oper als Torso (vgl. S. 436).

ECKHARD WEBER (*Chopin als Retter der Zarzuela? Manuel de Fallas Opernprojekt Fuego fatuo*, S. 437-461), zur Genese der 1917/18 entstandenen Oper (S. 437-443); das Libretto von María Lajárraga de Martínez Sierra enthält gesprochene Dialoge und „verbindet Elemente des frz. Boulevardtheaters und der engl. Sittenkomödie mit Zügen des Künstlerromans“ (S. 444). Das „handwerklich geschickt erstellte Chopin-Arrangement aus Fallas Feder“ (S. 452) habe den Originalitätsansprüchen des Komponisten letztlich nicht genügt, außerdem sei der Versuch einer Erneuerung der Zarzuela (S. 454) durch die Entwicklung dieser Gattung selbst überholt worden (S. 457). Schließlich habe der Kompositionsauftrag für *El retablo de Maese Pedro* Falla vom *Fuego fatuo* abgelenkt (S. 457f.).

ULRICH MÜLLER (River Chanty. *Kurt Weills letztes Werk, ein Musical-Fragment von Huckleberry Finn*, S. 462-478): Von Weills letztem Musical-Projekt (Text: Maxwell Anderson) würden fünf Songs ausgeführt; vier davon gingen (in deutscher Übersetzung) in einen österreichischen Fernsehfilm von 1964 ein (S. 469-476; nach meiner, in diesem Fall erstaunlich klaren, Erinnerung lautete die vorletzte Zeile der S. 476 wiedergegebenen Strophe allerdings „Nur ein Tropfen von dem süßen Gift“).

JOACHIM HERZ (Fürst Igor – *eine Oper im Schnittpunkt von Ideologie, Kunst und Quellenlage*, S. 479-490), zu den Problemen der von Rimskij-Korssakow und Glasunow erstellten Fassung und zur wechselvollen Inszenierungsgeschichte der Oper, die JOACHIM HERZ selbst 1959 und 1967 in Leipzig auf die Bühne brachte. – JIRÍ VYSLOUZIL (*Über Smetanas opera perfecta und imperfecta aus der Zeit seiner Taubheit. Zum Begriff und zur Psychologie der Phänomene*, S. 491-496), u.a. zu dem kurzen Fragment einer Shakespeare-Oper *Viola*. – VERA VYSLOUZOLOVÁ (*Fragment als poetisches Prinzip im Libretto zu Janaceks Oper Osud* (Schicksal), S. 497-512) demonstriert die „immanente substanzielle Fragmentarität“ (S. 504) auf allen Ebenen des Librettos: Die Handlung ist aus Bruchstücken von Lebensgeschichten zusammengesetzt (S. 499); Fedora Bartošavás Versfassung seines Textentwurfs fragmentierte der Komponist erneut und setzte die Bruchstücke zu einem Mosaik zusammen (S. 508). – FERENC BÓNIS (*Die unvollendete Utopie. Zoltán Kodály's Singspiel Háry János* [1926], S. 513-526), bietet wesentlich eine musikalische Analyse.

Der Workshop zur *Liebe der Danae* beginnt mit BERNHARD KYTZLERS Übersicht über Texte und bildliche Darstellungen der Antike (*Die vielen frühen Formen der Danae. Bilder einer*

Königstochter von Homer bis Hygin, S. 536-543). – ULRICH MÜLLER („Machen wir mythologische Opern...“ Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Joseph Gregor und ihre Arbeit am Mythos“, S. 544-550) gibt einen kurzen Überblick über die Bedeutung des antiken Mythos in Straußens Opern. – ALBERT GIER (*Vom Leichten und Schweren. Hofmannsthals ironische Antike*, S. 551-563) analysiert den ironischen Zugriff des Dichters auf den märchenhaften Stoff der (ursprünglich als ‘Operette’ konzipierten) *Ägyptischen Helena* und liest vor diesem Hintergrund sein *Danae*-Fragment. – MARTIN STERN (*Gold oder Liebe. Kulturkritik in Hofmannsthals fragmentarischem Szenarium Danae oder die Vernunftheirat*, S. 564-573) demonstriert Hofmannsthals (u.a. durch Georg Simmel inspirierte) „Ablehnung der Moderne (...) vor allem ihrer Geldwirtschaft“ (S. 565) nicht nur am *Danae*-Entwurf. – PETER DUSEK (*Joseph Gregor. Ein Bibliothekar als Librettist, oder: ein österreichischer Kulturbeamter auf den Spuren Grillparzers*, S. 574-594), zu Gregors Biographie (auch zu seinem „Mitläufertum in der Nazi-Zeit“, S. 594), zu seiner Tätigkeit als Gründer der Theaterslg der Österr. Nationalbibliothek, Theaterwissenschaftler und Dichter und zur Zusammenarbeit mit Strauss als einer „unendlichen Geschichte der Demütigungen und Missverständnisse“ (S. 582). – OSWALD PANAGL („Die Oper könnte fast heißen: Jupiters letzte Liebe!“ Stationen der künstlerischen Annäherung im Spiegel eines Briefwechsels, S. 595-602) belegt an Zitaten das „Gefälle zwischen Souveränität und Demut, zwischen jovialem Aplomb und beflissener Anpassung“ (S. 596) im Verhältnis Gregors zu Strauss. – GIANGIORGIO SATRAGNI (*Beziehungen des Mythos zur Realität in der Liebe der Danae. Das Fragment und die Strauss-Oper*, S. 603-613) sieht in der vollendeten Oper wie in Hofmannsthals Entwurf den „Mythos als Spiegel der Realität“ (S. 605): „die Figur des Jupiter“ könne „identifiziert werden mit Strauss, der sich nicht mehr in seiner Welt erkennt und deshalb zurückzieht“ (S. 611). – ULRIKE ARINGER-GRAU („...daß er zum Besten gehört, was ich je geschrieben habe“. Zur Konzeption des III. Aktes der Liebe der Danae und seiner Stellung im Spätwerk von Richard Strauss, S. 614-639) demonstriert an der „motivisch-thematischen Konzeption“ des der „psychologischen Verfeinerung der Charaktere und Verdeutlichung der Erkenntnis Jupiters“ (S. 621) dienenden III. Akts (speziell Vorspiel, Kanon der Königinnen, letztes Bild), wie Strauss „durch Rückbezüge auf wesentliche Momente der Gattung Oper, auf bestimmte Werke und Komponisten die musikgeschichtliche Dimension zum zentralen, wenngleich auch nicht immer offenkundigen Thema macht“ (S. 616).

Enzyklopädie der Neuzeit im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hg. von FRIEDRICH JAEGER, Bd 1: Abendland – Beleuchtung, Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, XXXVIII S. + 1186 Sp.

Die auf fünfzehn Bände angelegte *Enzyklopädie der Neuzeit* erschließt „die vier Jahrhunderte von 1450 bis 1850“ (vgl. das Vorwort, S. VII) und bekennt sich zu einem „disziplinenübergreifenden Ansatz: Politik- und Rechtsgeschichte, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Wissenschafts-, Technik- und Umweltgeschichte, Geschlechter-, Medien- und Kommunikationsgeschichte, Kultur-, Philosophie- und Religionsgeschichte, schließlich Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte finden als wichtige Einzeldisziplinen der historischen Forschung gleichermaßen Berücksichtigung“ (ebd.). So behandelt der erste Band den *Abenteuroman* wie den *Absolutismus*, die *chemische Affinität* und die *Afrikanische Religion*, *Agrarkonjunktur* und *Anakreontik*, den *Balkentelegraphen* wie den *Bänkelsang* (Personen werden grundsätzlich nicht aufgenommen). Die interdisziplinäre Ausrichtung hat naturgemäß zur Folge, daß z.B. im Artikel *Affektenlehre* der Abschnitt zur Musik (von ARNE STOLLBERG, Sp. 90-94) bedeutend knapper gefaßt ist als der Artikel *Affekt* in der neuen MGG² (von WERNER BRAUN, Sachteil Bd 1, Sp. 31-41; übrigens bekommt man bei der MGG² für das gleiche Geld auch wesentlich mehr Buch); im Artikel *Arie* (von NORBERT DUBOWY, Sp. 629-635) sind der Opernarie gerade mal zwei Spalten gewidmet, die *musikalische Aufführungspraxis* wird in toto auf knapp einer Seite abgehandelt (von HANS-JOACHIM HINRICHSEN, Sp. 789-791). In den großen Artikeln *Aufklärung* (Sp. 791-830) oder *Barock* (Sp. 976-997) sind der Musik jeweils Unterabschnitte gewidmet (von MATTHIAS SCHMIDT, Sp. 822-825, recht stark auf Deutschland ausgerichtet; bzw. von KONRAD KÜSTER, Sp. 992-997, mit einem allerdings wenig aussagekräftigen Abschnitt zu „Rezitativ

und Oper“ (S. 995f.). Wenn ein Germanist (DIRK NIEFANGER) im Rahmen des Barock-Artikels die Literaturen Europas abhandelt (Sp. 986-992), kommen im übrigen Sätze heraus wie: „Giambattista Marino (...) suchte in seinen Dichtungen die Renaissance in übertriebener Rhetorik fortzuführen und zu überbieten. (Sp. 988)“ Somit wird sich ein Librettoforscher in dieser Enzyklopädie bei Bedarf über *Adelshere*, *Alchemie*, *Alpenübergänge* oder *Anatomisches Theater* informieren, für literarische oder musikalische Sachverhalte jedoch auf fachspezifische Nachschlagewerke zurückgreifen.

CHRISTIAN SPECK, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung* (Speculum Musicae, IX), Turnhout: Brepols 2003, xxxviii + 524 S.

Diese musikwissenschaftliche Habilitationsschrift (Tübingen 2002) widmet sich einem von der Forschung bisher vernachlässigten Thema: „Geleitet von der Fragestellung, wie sich der Prozeß der Herausbildung des Oratoriums zum Typus gestaltet, wird das Repertoire an Oratorien im Untersuchungszeitraum dokumentiert, in einem repräsentativen Umfang von der literarischen und der musikalischen Seite her analysiert und in seiner Vielfalt dargestellt. In der Analyse geht es insbesondere um Fragen nach dem Verhältnis von Rezitativ und Arie, nach den Arientypen, nach der Dramaturgie des Oratoriums, nach der Vertonungspraxis“ (S. xxvi). Die institutionellen Voraussetzungen (vor allem die Musikpflege der Philippiner-Kongregation) und der theologische Gehalt der Oratorientexte werden nicht im Zusammenhang behandelt.

Erstes Ziel der gründlichen, umfassend dokumentierten Arbeit ist die text- und musikphilologische Erschließung des Materials. Das „Oratorienverzeichnis“ im Anhang (S. 439-481) listet für den Untersuchungszeitraum 1625 bis 1665 195 Werke auf; für mehr als 120 davon sind die Libretti (meist in späteren Sammelhandschriften, vgl. S. xxix-xxx) überliefert (99 davon sind auf einer beigegebenen CD-ROM diplomatisch ediert), musikalische Quellen gibt es dagegen nur für ca. 20 Oratorien.

SPECK unterscheidet zwei Librettistengenerationen (ca. 1625 bis ca. 1650 bzw. ca. 1650 bis 1665), denen die beiden Teile seines Buches (S. 1-290; S. 291-426) gewidmet sind. In neun bzw. sechs Kapiteln stellt er einzelne Librettisten oder (selten) Librettistengruppen mit ihren Dichtungen vor, wobei jeweils auch Informationen zur Biographie gegeben werden (die meisten Dichter waren Geistliche und bewegten sich „durch Stand, Beruf oder Herkunft auf einem hohen sozialen Niveau“, S. 431). Am Anfang steht der 1579 geborene Francesco Balducci (S. 3-36), dessen Libretti *La Fede* und *Il Trionfo* allerdings vom Schaffen des jüngeren Giovanni Ciampoli (1590-1643, vgl. zu ihm S. 47-109), beeinflusst sind (vgl. S. 6), der sich so als Begründer der neuen Gattung erweist.

Eine knappe, aber aussagekräftige Zusammenfassung (S. 427-438) skizziert die Entwicklung des Oratorienlibrettos im Untersuchungszeitraum: Ciampoli war von der Florentiner Oper und der Monodie geprägt (S. 58). Seine Festeratorien haben ausgeprägt narrativen Charakter; in der Folgezeit ist eine „Zunahme des Dramatischen“ zu beobachten (S. 430), ohne daß das narrative Element (verkörpert in der Figur des Testa) ganz verschwindet: Erst Arcangelo Spagna erhebt 1656 die Abschaffung der Erzählerfigur zum Programm (vgl. S. 422).

Besonders interessant sind die Beziehungen des Oratoriums zur (nicht nur geistlichen) Oper (vgl. S. 434f.): Ein Dichter wie Giulio Rospigliosi war in Personalunion Opern- und Oratorienlibrettist (S. 243-253). Die Berührungspunkte zwischen den beiden Gattungen sind zahlreich. Das Oratorium hat auch Anteil „am allgemeinen Prozeß der Ausdifferenzierung von Rezitativ und Arie“, wie sie sich parallel in Oper, Kantate oder Serenade vollzieht (S. 436).

CHRISTIAN SPECKs Untersuchung leistet einen bedeutenden Beitrag nicht nur zur Musik-, sondern auch zur Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts.

*VOLKER KAPP, *L'estetica teatrale di Giulio Rospigliosi*, aus: *Estetica Barocca. Atti del convegno internazionale tenutosi a Roma dal 6 al 9 marzo 2002*, a cura di SEBASTIAN SCHÜTZE, Roma: Campisano 2004, S. 321-342

Der mit neun Abb. illustrierte Beitrag verdeutlicht durch Textanalysen den erbaulichen Zweck (S. 332, 327) von Rospigliosis *melodramme sacre*. Bei der Entstehung der Gattung spielte der Jesuit und Rhetorik-Professor Tarquinio Galluzzi eine wichtige Rolle (S. 328), den KAPP auch als Verfasser der poetologischen Vorrede zu Rospigliosis *Sant' Alessio* (vgl. S. 326) erweist.

Musica e Storia 12, num. 1 (aprile 2004), Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi – Bologna: Il Mulino 2004, 251 S.

Das Heft enthält acht beim Seminar „Intrecci: drammaturgia dell'opera seicentesca“ der Fondazione Ugo e Olga Levi (Oktober 2002, vgl. hier 9,9) diskutierte Referate (ein zweites Heft mit weiteren Beiträgen soll folgen). Auf ANNA LAURA BELLINAS Würdigung THOMAS WALKERS (1936-1995), dessen Andenken das Seminar gewidmet war (S. 7-12), folgt ihre Einführung in die Thematik (*Intrecci, generi e stile. Appunti per una proposta*, S. 13-20), die auf die Bedeutung autochthoner (nichtvenezianischer) Genres, speziell komischer Libretti, der Pastoral und des Internezzo, in den Zentren der it. Oper des 17. Jhs hinweist. – WENDY HELLER (*Venice and Arcadia*, S. 21-34) kommt inspiriert von Thesen der neueren Geschlechterforschung am Beispiel von Busenellos *Amori di Apollo e Dafne* für Cavalli (1640) zu dem wenig überraschenden Ergebnis, daß Venezianer Beziehungen zwischen dem mythischen Arkadien und ihrem zeitgenössischen Venedig herstellen konnten.

MICHELE CURNIS („...vantaggioso patto toccar con gl'occhi e mirar col tatto“. *Drammaturgia, poetica, retorica nel Giasone di G.A. Cicognini*, S. 35-90) durchstreift die „galleria di citazioni ed elaborazioni“ (S. 72) des Librettos: Neben antiken Texten benutzte Cicognini die Arbeitsinstrumente der zeitgenössischen Altertumswissenschaft (S. 47); er steht in der Tradition von Apollonius Rhodios, Apollodorus und Horatius Flaccus (S. 50 und passim), läßt sich aber auch von Petrarca, Marino oder Tasso anregen. Gattungsmischung bedeute bei Cicognini, daß Helden und Halbgötter Hirten spielen (S. 57); der Versuch, antikes Epos und modernes komisches Theater zusammenzubringen, mache *Giasone* zu einem experimentellen und singulären Libretto (S. 85f.).

HENDRIK SCHULZE (*Plot Structure and Aria Position in Nicolò Minato and Francesco Cavalli's Artemisia (1657)*, S. 91-102) weist auf die Verwandtschaft der *Artemisia*-Handlung mit dem vorher (1655) entstandenen *Xerse* hin (S. 91); anders als in dieser Oper stellen Minato und Cavalli in *Artemisia* beim Wechsel zwischen den vier Handlungssträngen mittels Auftrittsarien den Anschluß an Früheres her (vgl. die Graphik, S. 96). – DAVIDE DAOLMI (*Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, S. 103-145) rekonstruiert die Rezeption der Comedia *Los empeños que se ofrecen* von Juan Pérez de Montalbán (ca. 1630-1636, vgl. S. 118; später auch Calderón zugeschrieben), auf der nicht nur Rospigliosis Libretto *L'armi e gli amori* basiert (vgl. das Schema, S. 140); Montalbáns Stück ist eng verwandt mit Calderóns bekannteren Comedias *La dama duende* und *Casa con dos puertas mala es de guardar* (S. 108-118); eine frz. Adaptation von Thomas Corneille wurde 1647 aufgeführt (S. 124-129), auf dem Umweg über einen frz. Roman dürfte sie zur Vorlage mehrerer englischer Fassungen geworden sein (S. 134f.). Ein Commedia dell'arte-Szenar von Giuseppe Domenico Biancolelli ist nur in frz. Übers. erhalten (S. 131-133); Ippolito Bentivoglio übersetzte wohl in den 60er Jahren des 17. Jhs Montalbáns Comedia in it. Prosa (S. 136-139).

ROBERTA CARPANI (*Materiali e tecniche da un cantiere drammaturgico del secondo Seicento: La Bianca di Castiglia di Carlo Maria Maggi*, S. 147-187) gibt einen Überblick über die hs.lichen und gedruckten Quellen der 1669 im Theater auf der Isola Bella, 1674 und 1676 in Mailand aufgeführten Oper (S. 152); einige Exemplare beider Libretto-Drucke enthalten ein detailliertes (21 Druckseiten!) Argomento (S. 156-159), separat wurde ein weiteres, vier Druckseiten umfassendes

Argomento gedruckt (wiedergegeben S. 160-163). Die dramaturgische Analyse (S. 170-177) bezieht sich auf den Druck von 1674. [Daß im Argomento die komischen Szenen ausgelassen werden, vgl. S. 178, ist nicht ungewöhnlich, im Argomento zu Fr. Sbarra *Pomo d'oro* (Musik Antonio Cesti, Wien 1668) z.B. fehlen sie ganz (deshalb halte ich es für unwahrscheinlich, daß das die komischen Szenen übergehende kürzere Argomento eine frühere Stufe der Textgenese repräsentiert, wie S. 182 erwogen wird). – Das ausführlichere Argomento ergänzt offenbar die szenischen Anweisungen, die im Libretto fehlen, vgl. S. 159, 180f.; das einzige vergleichbare Argomento, das ich kenne, findet sich in *Il Paride* von Giov. Andrea Bontempelli (Librettist und Komponist), Dresden 1662, Sartori 17773.] In Übereinstimmung mit dem Erziehungsprogramm der Jesuiten ermahnt Maggi die Zuschauer, ihre Leidenschaften zu beherrschen (S. 186).

JAMES LEVE (Gl'inganni amorosi scoperti in villa [von Lelio Maria Landi] (1696): *A Comic Opera in Bolognese Dialect*, S. 189-202), zur Dramaturgie des Bürger und Bauern in drei erotische Dreiecksbeziehungen verwickelnden Librettos (S. 191-194) und zur Verwendung des Dialekts, der hier nicht rein komisch ist (vgl. S. 196f.).

GIOVANNI MORELLI (*Di alcuni effetti di ferner Klang nelle trame drammatiche veneziane del Seicento*, S. 203-251) rekapituliert zunächst (S. 203-212) die venezianisch-osmanischen Konflikte und kriegerischen Auseinandersetzungen der 60er bis 80er Jahre des 17. Jhs und analysiert dann (S. 212-236) das Libretto der 1688 *mv* uraufgeführten Oper *La fortuna tra le disgrazie* (Text Cialli, Musik Biego); seiner Ansicht nach „l'obiettivo fondamentale della favola sia la rappresentazione della sua inutilità“ (S. 237), am Ende sei alles wieder so wie vorher, genau wie in den 'Intrigen' der zeitgenössischen venezianischen Außenpolitik (vgl. S. 243f.). Abgesehen davon, daß die Hindernisse, die anfangs der Verbindung der Paare Alindo-Irene und Clearte-Gilde entgegenstehen, zuletzt beseitigt sind, scheint es zum Wesen der Intrigenkomödie von Plautus bis Georges Feydeau zu gehören, daß die Intrige letztlich leerläuft. Außer auf die Politik der Serenissima ließe sich diese Struktur im übrigen auch auf den in Venedig so wichtigen Karneval beziehen, der auf der Voraussetzung beruht, daß „am Aschermittwoch alles vorbei“ (d.h. so wie vorher) ist.

*Il Saggiatore musicale 9 (2002), Nr. 1-2, Firenze: Olschki 2003, 358 S.

Der neue Band des Saggiatore enthält diesmal keine spezifisch librettologischen Aufsätze. Ausdrücklich hingewiesen sei auf die ebenso gründliche wie kritische Rezension von DAVIDE DAOLMI (S. 230-249) zu den von DANILO ROMEI herausgegebenen *Melodrammi profani* und *Melodrammi sacri* von Giulio Rospigliosi (2 Bde, Firenze: Studio Editoriale Fiorentino, 1998/99; enthalten sind *Erminio sul Giordano*, *Egisto (Chi soffre spera)*, *Dal male il bene*; *I santi Didimo e Teodora*, *San Bonifacio*, *La comica del cielo*): DAOLMI kritisiert die Entscheidung, die Texte auf der Grundlage nur einer (späten, vgl. S. 235) Hs. (Vat. lat. 13558/13559, S. 233) herauszugeben, weist im Text von *Del male il bene* zahlreiche Irrtümer nach (S. 236-243), beklagt das Fehlen eines Stellenkommentars (S. 243f.) und inkonsequentes Vorgehen bei der Ergänzung (viel zu weniger) szenischer Anweisungen (S. 245f.); in diesem Zusammenhang teilt er erstmals von LORENZO BIANCONI entdeckte aufführungspraktische Notizen aus dem Archiv der Fürsten Borromeo auf der Isola Bella mit (S. 247f.). Die Rezension ist ein Lehrstück in Libretto-Philologie (nur den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik sollte man ihren originalen Namen lassen, vgl. S. 232).

ALESSANDRA CHIARELLI – ANGELO POMPILIO, „*Or vaghi or fieri*“. *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)* con l'edizione de *Il canocchiale per la „Finta Pazza“* di Maiolino Bisaccioni a cura di CESARINO RUINI, Bologna: CLUEB 2004, 294 S.

Dieses Buch ist die späte Frucht eines Forschungsseminars, das unter der Leitung von LORENZO BIANCONI und THOMAS WALKER (†) 1983-1986 an der Universität Bologna stattfand; das Ziel war, poetologische Kommentare in den Vorreden venezianischer Libretti aus den ersten 100 Jahren Operngeschichte zu erfassen und auszuwerten.

In der Einleitung (S. 9-48) betont ALESSANDRA CHIARELLI, daß solche Kommentare nicht allzu häufig sind (S. 11): ANGELO POMPILIO hat für die Zeit von 1640 bis 1740 (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) eine Liste von 967 Libretto-Drucken und Szenarien zusammengestellt (S. 195-247, mit nützlichen Indices: Titel, Librettisten, Komponisten und vor allem Aufführungsorte, S. 249-277); nur knapp 140 Texte enthalten zu berücksichtigende literaturtheoretische Aussagen (vgl. die Liste, S. 49-52); etwas mehr als fünfzig detaillierte Vorreden sind im Hauptteil des Buches (S. 111-190) mit den zugehörigen Titelblättern verkleinert (vier Seiten auf einer Buchseite), aber gut lesbar reproduziert.

In einem *Sunto sinottico* (S. 53-110) hat Frau CHIARELLI die zentralen Passagen aus allen 138 Libretti zitiert oder resümiert. Die Einleitung präsentiert im wesentlichen das gleiche Material, konfrontiert es aber mit zeitgenössischen Schriften zur Theater- und Opernästhetik; dieses Vorgehen führt naturgemäß zu zahlreichen Wiederholungen. Auch im *Sunto sinottico* selbst sind Wiederholungen nicht selten, da sich die Kategorien, unter denen das Material analysiert wird, größtenteils überschneiden.

Die angeführten Stellen wertet Frau CHIARELLI sämtlich als sachbezogene Kommentare zu Dramenpoetik und Theaterbetrieb. Dabei gerät die spezifische Kommunikationssituation der Vorreden nicht ins Blickfeld: Der Librettist inszeniert sich dort selbst, so, wie er vom Publikum wahrgenommen werden will. Neben affektierter Bescheidenheit scheint zur Autorenrolle ein gewisser Dilettantismus zu gehören: Die ständig variierten Beteuerungen, der Text sei in sehr kurzer Zeit entstanden, wollen sicher als Indiz für eine Art Improvisationstalent verstanden werden, das in Gegensatz zum systematischen Vorgehen des Gelehrten (und des Poeta doctus) steht und professionellen Ehrgeiz ausschließt. Die erklärte Absicht, das Publikum zu unterhalten, und die ostentative Absage an die klassischen Regeln sind in diesem Kontext zu verstehen (und vielleicht zu relativieren).

Erfasst (und reproduziert) wurden vor allem Vorreden *A chi legge* oder ähnlich, selten Widmungen und lediglich fünf Argomenti. Die verschiedenen Typen von Schwellentexten sind jedoch zumal im 17. Jh. noch nicht scharf getrennt; umfassendere Berücksichtigung der Argomenti wäre wünschenswert.

Alles in allem handelt es sich bei diesem Buch um eine wertvolle, hochwillkommene Quellensammlung zur Poetik des italienischen Librettos vor allem im 17. Jh., die durch den *Cannocchiale per la Finta pazza* (1641, S. 279-294; eine Art Werbetext für die Wiederaufnahme der Oper, die den Handlungsverlauf nachzeichnet und dabei Bühnenbilder und Kostüme beschreibt) glücklich ergänzt wird.

[Kurzfassung einer Besprechung, die demnächst im *Saggiatore musicale* erscheint.]

*FLORIAN MEHLTRETTER, *Aufwärts / Abwärts. Zum Spiel mit aristotelischen und platonischen Topoi bei G.F. Busenello*, Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 27 (2003), S.457-468

Führt zwei Beispiele für die „zeitweise Verkehrung von Werten“ in den zur Aufführung während des Karnevals bestimmten Libretti Busenellos an: Ottone in *L'incoronazione di Poppea* zitiert die wohl durch Dante (Purg. XVII, 28-33) vermittelte aristotelische Vorstellung, das Feuer strebe seiner Natur nach dem Empyreum zu, bezieht sie aber auf die sinnliche, nicht auf die Gottesliebe (S.458f.); Apollo in den *Amori d' Apollo e di Dafne* wird von der Schönheit der irdischen Welt (bzw. Dafnes) so sehr angezogen, daß er wie der Poimandres des neuplatonischen Mythos in die Materie fällt (S. 462), freilich kehrt er als mit dem Lorbeer bekränzter Gott der Dichtkunst in seine eigentliche Sphäre zurück. Die Widmungsvorrede von Busenellos gesammelten Libretti erklärt, daß

auch die Lektüre „genau wie Karneval temporärer Abstieg“ aus der Sphäre ernsthafter Beschäftigungen sei (S.465); so wie sich Apollo durch seinen Abstieg in die irdische Welt verändert, verändert sich auch der Leser durch den Ausflug in die Welt des Textes, aus der er als ein anderer zurückkehrt (S. 467).

ALFRED NOE, *Nicolò Minato Werkverzeichnis* (Tabulae Musicae Austriacae, XIV), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004, 216 S.

Literaturgeschichtsschreibung und Librettoforschung haben Nicolò Minato bisher vernachlässigt (zu den Gründen vgl. die Einleitung, S. 7-21, speziell S. 7f.). Über seine Biographie ist kaum etwas bekannt; er wurde in Bergamo, vermutlich zwischen 1620 und 1625, geboren (S.13), ob er adliger Herkunft war, ist höchst fraglich. Vielleicht studierte er Jura (aber entsprechende Dokumente fehlen, S.13); seit 1650 wirkte er in Venedig als Librettist, seit 1661 als Impresario des Teatro di San Salvatore; 1669 ging er nach Wien, wo er zum engsten Kreis der Operschaffenden um Kaiser Leopold I. gehörte (S.16); er starb 1698. Charakteristisch für seine Libretti ist die „poetische Verbindung von Geschichte und Fiktion“ (S. 18), wobei historische Ereignisse exemplarisch gedeutet werden, während fiktionale Elemente unterhalten sollen. Eine Reihe von Libretti zeichnet sich durch „ironische Kritik aktueller Gegebenheiten“ aus (S. 19).

Das Werkverzeichnis umfasst 225 Nummern, darunter „51 *Drammi per musica*, 28 *Feste musicali*, 16 *Musiche di camera*, 5 *Oratori*, 33 *Rappresentazioni sacre*, 12 *Serenate*, 17 *Trattenimenti musicali* und vieles andere“ (S.20). Die Werke sind alphabetisch nach Titeln angeordnet; die Katalogeinträge geben das Titelblatt des Erstdrucks diplomatisch wieder, weisen die Bibliotheksstandorte aller Handschriften und bekannten Exemplare der (erst in einem späteren Abschnitt identifizierten, s.u.) Drucke nach, nennen ggfs. den Empfänger der Widmung; unter der Rubrik „Aufbau“ werden Schwellentexte und Zahl der Szenen pro Akt verzeichnet [Minatos Neigung, die drei Akte eines Librettos jeweils in gleich viele Szenen zu unterteilen, die bei der Tagung der Fondazione Levi zu den Intrigen der Oper des 17. Jhs (Venedig, Oktober 2002; vgl. hier 9,9) diskutiert wurde, bestätigt sich eindrucksvoll]. Das Personenverzeichnis wird vollständig wiedergegeben; ein Schlagwort bezeichnet den „Stoff“, die Angaben zu den (bei den *Drammi per musica* meist antiken) Stoffquellen basieren offenbar nicht nur auf den *Argomenti*. Sehr nützlich sind knappe, aber ausreichende Inhaltsangaben, auf die ggfs. Hinweise zur allegorischen Bedeutung der Figuren und Handlungselemente folgen. Die Titelblätter eventueller Bearbeitungen und deutscher Übersetzungen sind wieder diplomatisch wiedergegeben; dann wird der Komponist (oder die Komponisten) genannt. Die Liste der bekannten Drucke hätte man besser an den Anfang, vor die Rubrik „Überlieferung“ gestellt; sehr oft ist hier nur der bereits nachgewiesene Erstdruck anzuführen, aber z.B. *Iphide Greca* (von 1670, Nr. 92, vgl. S. 99f.) wurde bis 1722 elfmal gedruckt (1670 und 1696 in Wien, neunmal in Italien) und (wie der letzte Abschnitt belegt) zwölfmal einstudiert.

Den Katalog beschließt ein Register der Werke nach Gattungen (S.214-216). Leider fehlen systematische Verweise auf den Katalog von Sartori; auch die (nicht sehr umfangreiche) kritische Literatur zu einzelnen Texten ist nicht erfasst (vgl. z.B. mehrere Beiträge in den Akten des Draghi-Kongresses von 1998, s.u., denen NOE u.a. die eigentliche Quelle der *Iphide Greca* hätte entnehmen können). Dennoch ist dieser Katalog ein sehr nützlichem Arbeitsinstrument, auf das man künftig nicht mehr verzichten können.

„*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*“. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998) a cura di EMILIO SALA e DAVIDE DAOLMI (ConNotazioni, 7), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2000, XXVII + 531 S. [vgl. hier 10,11-13]

Rez.: ALBERT GIER, *Il Saggiatore musicale* 10 (2003), S. 203-205

*MICHELE CURNIS, *Eroïsme a misura d'uomo da Ariosto a Cicognini: Orlando paladino tra poesia epica e teatro musicale*, aus: XXVII Convegno Internazionale Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento. Roma, 18-21 settembre 2003, a cura di M. CHIABÒ – F. DOGLIO, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale 2004, S. 325-356

Zur „demitizzazione dell'eroïsme di Orlando“ (S.329) bei Ariost, in Cicogninis Komödie *L'Amorose furie di Orlando* (gedruckt Bologna 1663; eine Hs. von 1642, vgl. den textkritischen Anhang, S. 353-356), in Pietro Aretinos *Orlandino* (S. 343f.) und in Grazio Bracciolis Libretto für Vivaldi (S.345-347): Die Gattungskonventionen des Musiktheaters bewirken, daß von Orlando's Wahnsinn bei Braccioli nur „stravaganza e innocuo delirio verbale“ übrigbleiben, in seinen Arien bedient sich der Protagonist gelegentlich eines „linguaggio del tutto spersonalizzato“ (S. 347).

Musicorum [Bd III], Tours: Presses universitaires François-Rabelais 2005, 311 S.

Gegenüber dem ersten Heft, noch in kleinerem Format (vgl. hier 10,6f.; zu Bd II 11,45) hat sich der Umfang der Zeitschrift mehr als verdoppelt. Das Thema des dritten Bandes lautet: „Migrations culturelles de l'histoire de la représentation aux XVIII^e et XIX^e siècles en Europe“; er enthält dreizehn Aufsätze von ausgewiesenen Forschern wie auch von Doktoranden des Equipe d'Accueil *Histoire des Représentations* der Universität Tours (vgl. das Vorwort von LAURINE QUETIN, S. 5-7).

JÉRÔME BONNET (*Arsinoe de Tommaso Stanzani: voyage d'un drame lyrique de Bologne (1676) à Londres (1705)*, S. 11-42) vergleicht die beiden in Bologna und Venedig (1677) aufgeführten Versionen von P. Franceschinis Vertonung mit der englischen Version „After the Italian Manner“ (wie es auf dem Titelblatt heißt) von Peter Anthony Motteux (relativ wörtliche Übers. des Librettos, vgl. S. 22f.) und Thomas Clayton, der anscheinend ältere it. Arien schlecht und recht dem engl. Text anpaßte (vgl. S. 25f.). – LAURA NAUDEIX (*Présence de la tragédie en musique française dans les opéras londoniens de Handel*, S. 43-60; vgl. dazu unten S. 26f.) verweist auf den Einfluß der frz. Oper in England (S. 44f.), und besonders in Händels Zauberopern: *Rinaldo* (1711) sowie *Teseo* (1713) und *Amadigi* (1715, beide nach frz. Vorlagen) übernehmen wunderbare Elemente der *tragédie lyrique*, die spektakuläre szenische Effekte ermöglichen, wie sie das engl. Publikum aus Masques und *semi-operas* gewohnt war (S. 45f.); in den 30er Jahren greifen Händels Librettisten (z.B. in *Orlando oder Alcina*) auf frz. Vorbilder zurück, um moralische Lehren zu vermitteln (vgl. S. 55).

SANDRAH SILVIO DELOZANNE (*Style et technique des chanteuses lyriques italiennes en Europe (1700-1740)*, S. 61-79) stellt zeitgenössische Zeugnisse zur Entwicklung des Gesangsstils und zur Wirkung der Frauenstimme auf das Publikum zusammen.

LAURINE QUETIN (*Réception de l'art lyrique italien en Russie sous Catherine II: une migration réussie*, S. 81-92) gibt einen Überblick über die in Rußland tätigen it. Komponisten (auch

der Librettist M. Coltellini hielt sich 1772-77 in St. Petersburg auf, S. 83) und das Repertoire (in die it. Opern wurden typisch frz. Elemente, z.B. Ballett und Chöre, eingeführt, vgl. S.85f.).

ALBERT GIER (*Zwischen Tragödie und Melodram. Schillers Theater im Frankreich des frühen 19. Jhs, am Beispiel der Wilhelm Tell-Bearbeitungen*, S. 93-111), zur produktiven Schiller-Rezeption auf französischen Bühnen: Neben einem anachronistischen Versuch M. Pichats, *Wilhelm Tell* zur klassizistischen Tragödie umzuformen (S. 99f.), stehen Bearbeitungen, die (im Anschluß an Grétrys und Sedaines *opéra-comique* von 1791, vgl. S. 101-103) zunehmend musikbegleitete Pantomimen oder szenische Tableaux einführen und so Schillers Schauspiel der Ästhetik des Melodrams annähern (S. 104-107).

CHANTAL CAZAUX (*Gaetano Donizetti de Naples à Paris et Vienne: un parcours dans le théâtre lyrique européen*, S. 113-135) gibt einen Überblick über die wesentlichen Stationen von Donizettis Karriere und die Bedeutung der lokalen Operntraditionen für sein Werk.

CÉCILE CHAMPONNOIS, *Travellers and amateur opinions on Eighteenth-Century musical dramas* (S. 139-154), weist auf die in Berichten englischer Reisender über Frankreich und französischer Reisender über England enthaltenen Urteile über die Oper (als Kunstform und Institution) hin. – GHYSLAINE GUERTIN (*L'Europe musicale d'un migrant au siècle des Lumières*, S. 155-173) erinnert an Michel-Paul-Guy de Chabanon, der als Musiker (Geiger, Komponist...) wie Schriftsteller (Tragödien, Libretti...) tätig war, skizziert seine Musikästhetik und erwähnt die Operndichtungen *Eponine* (Musik von Gossec, 1773) und *La Toison d'or* (1785, vgl. S. 164f.).

RUDOLPH ANGERMÜLLER (*Così fan tutte auf europäischen Bühnen 1790 bis 1910*, S. 175-212) dokumentiert (anhand der gedruckten Libretti, Klavierauszüge, Presseberichte etc.) Aufführungen im deutschen Sprachraum (S. 182-197: ausschließlich in Übersetzung; bis zur Mitte des 19. Jhs gab es „eine bunte Palette von *Così fan tutte*- Fassungen“, S. 190) und im übrigen Europa. – STEFANIA PANIGHINIS (*Analisi della messinscena del Così fan tutte attraverso la lettura di grandi registi del '900*, S. 213-239) Auffassung, „*Così fan tutte* è stata (...) un'opera ripudiata dai musicisti e dal pubblico per tutto il XIX secolo“ (S. 217), wird durch ANGERMÜLLERS Liste eindrucksvoll widerlegt. Im folgenden werden Inszenierungen von Willy Decker, Jean Pierre Ponnelle, Peter Sellars und Paolo Ricagno vorgestellt (S. 219-238), an deren Vergleichbarkeit Zweifel angebracht scheinen.

GEORGIA KONDYLI (*Les Danaïdes ou les migrations d'un mythe sur la scène au 18^e siècle*, S. 241-262) verweist auf antike Quellen für den Danaïden-Mythos (S. 241-243), vergleicht Opern- und Ballettversionen des 18. Jhs (vgl. die Liste, S. 257f.) und stellt Salieris Oper auf ein Libretto von Du Roulet und Tschudy (nach Calzabigi) vor (S. 248-55). – ELENA BIGGI PARODI (*Les Danaïdes di Salieri diretta da Gaspare Spontini (Parigi, 1817)*, S. 263-296) analysiert Salieris Neufassung der *Danaïdes*, die am 22. Oktober 1817 in der Pariser Oper aufgeführt wurde (Spontini dirigierte). Dabei wurden die Rezitative verkürzt, das originale Ballett wurde durch ein neues ersetzt u.a.m. (vgl. S. 272), außerdem wurde der Schluß verändert; daß Danaus nicht mehr auf offener Bühne ermordet wird, wertet die Verf.in als Indiz für einen Wandel der Moral: „Sono ormai acquisiti i concetti di legge naturale, di stato di diritto, di volontà generale (...)“ (S. 273).

GÉRARD LOUBINOUX (*Castil-Blaze, héritier des querelles du XVIII^e siècle et artisan de la diffusion du répertoire italien en France au XIX^e siècle*, S. 297-311) versucht eine Ehrenrettung des wegen seiner Adaptationen italienischer und deutscher Opern von Berlioz und anderen geschmähten Autors, dessen pragmatische Vorgehensweise von Vorbildern aus dem 18. Jh. inspiriert war (vgl. S. 308).

**Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. JUAN JOSÉ CARRERAS / MIGUEL ÁNGEL MARÍN (Editores), Logroño: Universidad de la Rioja 2004, 405 S.

Der zehnte internationale Kongreß zur Barockmusik fand 2002 anlässlich des zehnten Jahrestages der Gründung der Universidad de la Rioja in Logroño statt (vgl. die Einleitung der Herausgeber, S. 15). Der vorliegende Band enthält einige der dort gehaltenen Vorträge sowie nachträglich (auf Einladung der Herausgeber) verfaßte Studien (vgl. S. 15f.). Drei Sektionen behandeln „la dramaturgia operística y los problemas de la representación teatral“, „la perspectiva transcultural de la música europea“ und „la recepción contemporánea“ (19./20. Jh.) der Barockmusik

(S. 18). Jede Sektion besteht aus einer kurzen Einleitung und vier Aufsätzen. Im folgenden werden nur die Opernstudien besprochen.

JUAN JOSÉ CARRERAS (*Opera y dramaturgia en torno a 1700*, S. 23-28) stellt die Beiträge der ersten Sektion vor und situiert sie im Kontext der neueren Forschung. – MARTIN ADAMS (*La „dramatic opera“ inglesa: un imposible género teatral?*, S. 29-45) zeigt an Versuchen Davenants, Shadwells (*Psyche*, 1675) u.a. die Schwierigkeiten der englischen Oper auf, Musik und Drama zu verbinden; Drydens und Puccellis *King Arthur* (1691) erscheint als geglückte Synthese aus Schauspiel und musikalischen Szenen (S. 36-44).

JOSÉ MÁXIMO LEZA (*“Bellísimo Narciso” y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII*, S. 47-76) untersucht, wie sich die musikalischen Einlagen in Calderóns mythologischer Comedia *Eco y Narciso* (1661) im Lauf des 18. Jhs verändern (vgl. die Übersicht über Aufführungen in Madrid, S. 51): musikalische Quellen dokumentieren v.a. Juan Hidalgos zur Uraufführung komponierte Musik, die Neukomposition von Fr. Corradini (1734) und Einzelnummern der späten 60er Jahre (S. 53f.). Die Partie Ecos wird im Lauf der Zeit immer virtuoser ausgestaltet (S. 75); nach und nach werden Strophenlieder durch Arien im it. Stil ersetzt (S. 75f.). – ANDREA BOMBI (*El mayor triunfo de la mayor guerra y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII*, S. 77-109) stellt eine nahezu unbekannte Oper Manuel Ferreiras vor (entstanden wohl zwischen 1721 und 1726 in Madrid, bestimmt zur Aufführung in einem Adelspalast, vgl. S. 82): Das anonyme Libretto behandelt einen historischen Stoff aus der Geschichte des Zweiten Punischen Krieges (nach Livius): Publius Cornelius Scipio gewinnt einen spanischen Fürsten als Verbündeten, indem er ihm seine Verlobte, die in römische Gefangenschaft geraten ist, ohne Gegenleistung zurückgibt (S. 82). [Den bei Livius fehlenden Zug, daß Scipio selbst in die junge Frau verliebt ist, leitet BOMBI aus einer vagen Andeutung in Marianas *Historia general de España* ab, vgl. S. 84; der Stoff wurde aber auch in der it. Oper behandelt, wo Scipio häufig (z.B. im anonymen „Componimento per musica“ *Scipione*, Lucca 1702, vgl. Sartori 21255) in seine Gefangene verliebt erscheint.] *El mayor triunfo* erscheint als hybrides Werk zwischen Zarzuela und Oper (vgl. S. 88) und als Beitrag zur zeitgenössischen Debatte über die spanische Identität (S. 92).

ANNA TEDESCO (*Aventuras y desventuras de Cunegonda: seis versiones musicales de La principessa fedele de Agostino Piovene*, S. 111-149) vergleicht sechs Drucke von Piovenes Libretto: Der Dichter orientiert sich am Reform-Modell Zenos (S. 115); das Buch wurde erstmals in Venedig von Francesco Gasparini vertont (1709, S. 113-118; von der Musik sind nur sechs Arien erhalten, die hier erstmals ediert werden, vgl. S. 353-376); für Aufführungen in Genua 1713 und Mantua 1718 nahm vermutlich Gasparini selbst Änderungen an seiner Partitur vor (S. 125-128). Alessandro Scarlatti vertonte 1710 in Neapel eine Bearbeitung des Librettos, die zwei zusätzliche Buffo-Partien einführt und den Schluß der Oper verändert (S. 118-125). Dieses Libretto liegt der 1716 in Messina aufgeführten Version zugrunde; obwohl der örtliche Kapellmeister Carlo Monza einen Teil der Arien komponierte, handelt es sich fast um ein Pasticcio (S. 128-130). Auch Vivaldis *Cunegonda* (Venedig 1726) war vermutlich ein Pasticcio (S. 131); neben dem Text der Uraufführung wurde das Libretto aus Mantua 1718 benutzt (S. 132).

In der dritten Sektion macht KATHARINE ELLIS (*Las contingencias de la recuperación musical: Lully y Charpentier en el París de la década de 1870*, S. 275-287) auf Sonntagsmatineeën mit Musik Charpentiers (*Le Malade Imaginaire*) und Lullys (*M. de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*) zu Komödien Molières aufmerksam, die Jacques Offenbach als Direktor des Théâtre de la Gaîté 1875 einführt (nur je eine Aufführung des *Malade Imaginaire* und von *M. de Pourceaugnac* im Januar / Februar) und die sein Nachfolger A. Vinzentini 1876 fortsetzte (viermal *M. de Pourceaugnac*, zwölfmal *Le Bourgeois gentilhomme*); das Interesse am musikalischen Erbe Frankreichs wird aus der Stimmung im Land nach der Niederlage gegen Preußen-Deutschland 1871 erklärt (S. 278f.). – MARTIN ELSTE (*La música de Mozart como música barroca. La producción de Idomeneo en Glyndebourne (1951)*, S. 331-342) gibt einen Überblick über *Idomeneo*-Aufführungen vor 1951 und geht auf die Bearbeitung von Hans Gál (S. 335-338) sowie auf die musikalische Interpretation der von Fritz Busch dirigierten Aufführungen (Regie Carl Ebert) in Glyndebourne 1951 (nach Schallplatten-Aufnahmen) ein (S. 339-342).

RAINER KLEINERTZ, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*, 2 Bde, Kassel: Reichenberger 2003, XI + 339; VI + 328 S.

In der spanischen Musikwissenschaft herrschte lange die Meinung vor, die italienische Opernform sei der spanischen Bühne im 18. Jh. von 'Fremden' (vor allem von Repräsentanten der seit 1700 regierenden Bourbonen-Dynastie) aufoktroiiert worden, zum Schaden der 'nationalen' Gattung Zarzuela (vgl. Bd I, S. 5f.; 193 und passim). Neuere Arbeiten (vgl. zuletzt hier 11,23f. zu einem Überblicksartikel von J.J. CARRERAS) haben deutlich gemacht, daß die Dinge wesentlich komplizierter liegen. RAINER KLEINERTZ erhebt den Anspruch, in seiner Regensburger Habilitationsschrift (1998) „an Hand einer Reihe repräsentativer Werke *Grundzüge* des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert aufzuzeigen“ (S. IX). Während sich ältere Arbeiten auf die Geschichte von Gattungen und Institutionen konzentrierten (S. 9), soll hier versucht werden, „durch die Analyse einzelner Werke zum Verständnis grundlegender Aspekte des spanischen Musiktheaters und seiner geschichtlichen Entwicklung im Lauf des 18. Jahrhunderts vorzudringen“ (S. 14), wobei (mit einer Ausnahme, s.u.) 'Spanien' wesentlich 'Madrid' bedeutet.

Einen ersten Überblick über die Überlieferung bietet als Bd II der Katalog „sämtlicher Opern, Zarzuelas und Comedias, deren Musik in der Biblioteca Municipal de Madrid (...), der Biblioteca Nacional de Madrid (...) und der Biblioteca del Palacio Real de Madrid (...) überliefert ist, darüber hinaus alle ermittelten Werke, die in anderen Bibliotheken oder Archiven oder in Gestalt gedruckter oder handschriftlicher Libretti nachgewiesen sind“ (Bd II, S. 3); es dürften ca. 1200 bis 1500 Titel erfaßt sein, wobei etliches dem 17. oder erst dem 19. Jh. angehört (z.B. 25 Opern Rossinis, vgl. das Komponisten-Register, S. 243-269). Die meisten Notizen sind sehr summarisch, aber gelegentlich (z.B. bei den verschiedenen Vertonungen / Bearbeitungen / Übersetzungen von Dramen Metastasio) wird mehr Information geboten.

Die historische Darstellung (Bd I) umfaßt sechs Kapitel, von denen fünf jeweils auf ein repräsentatives Werk ausgerichtet sind: Zunächst wird am Beispiel der 1712 in Zaragoza aufgeführten (S. 27) Comedia *Los desagravios de Troya* von Juan Francisco Escuder (Musik von Joaquín Martínez de la Roca) gezeigt, daß sich Einfluß italienischer Opernmusik in Spanien schon vor der Heirat König Felipe V mit der italienischen Prinzessin Elisabetta Farnese (1714) nachweisen läßt. Nach der Ankunft Elisabettas dauerte es noch acht Jahre, bis in Madrid erstmals eine Oper in italienischer Sprache aufgeführt wurde (vgl. S. 55); die „Italianisierung des Musiktheaters“ (S. 56) führte zunächst zur „Verbindung von spanischer Comedia und italienischer Musik“ (S. 57), wie in der „genuin spanischen Oper“ (S. 69) *Amor es todo invención, Jupiter y Amphitrión* (1721) von José de Cañizares (Text) und Giacomo Facco (Musik).

Seit Anfang der dreißiger Jahre wurde die spanische Oper „vom höfischen Fest zum – im weitesten Sinne – aristokratisch-bürgerlichen Divertissement“ (S. 84). Nach der Rückgewinnung Neapels und Siziliens 1734 (vgl. S. 77) eignete sich die spanische Oper „mit [ihrer] Zweiaktigkeit, [ihren] Graciosos, den umrahmenden Cuatros und der Vorliebe für Duette, Terzette und Quartette“ (S. 89) die Libretti Metastasio an, die von den Übersetzern zunächst (1735/36) relativ frei bearbeitet wurden. Schon die (dreiaktige) *Adriano in Siria*-Übertragung *Mas gloria es triunfar de si* von 1737 ist jedoch als „Übersetzung mit charakteristischen Abweichungen“ (S. 105) zu klassifizieren, in der die genuin spanischen Elemente nur noch von geringer Bedeutung sind (S. 101). Die „schrittweise Annäherung an das Drama per musica“ führt 1738 zur Aufführung des *Demetrio* in Hasses Vertonung und mit italienischen Sängern (S. 111). Die seit ca. 1743 zu beobachtende „Wiederbelebung der Zarzuela“ (S. 114) ist als Reaktion auf diese progressive Italianisierung der spanischen Oper zu verstehen.

Während die Regierungszeit Fernandos VI (1746-1759) die Blütezeit der Opera seria in Spanien darstellt (S. 140), dominieren unter seinem Nachfolger Carlos III Opera buffa und Zarzuela. Stilbildend wirkt dabei Piccinnis *Buona figliuola* (Text von Goldoni), die in Madrid erstmals 1765 aufgeführt wurde (S. 152). Während sich Pablo Esteve y Grimau in *Los jardineros de Aranjuez* (1768, Text vom Komponisten) bewußt auf die traditionelle Zarzuela-Form bezieht (S. 165), die er freilich „in der Dramaturgie des Drama giocoso und im Geiste der Aufklärung“ erneuert (S. 170), gelingt Ramón de la Cruz 1769 in *Las labradoras de Murcia* (Musik Antonio Rodríguez de Hita) die „produktive Übertragung der Dramaturgie des Drama giocoso auf die Zarzuela“ (S. 174). In den achtziger Jahren werden dann Opera buffe in italienischer Sprache aufgeführt, d.h. die italienische Gattung verdrängt (wie Ende der 30er Jahre die Opera seria) die vorher von ihr beeinflussten spanischen Genres (S. 187f.).

RAINER KLEINERTZ bietet eine überzeugende, theater- und musikgeschichtliche ebenso wie politische und soziale Faktoren berücksichtigende Erklärung für die komplexe Entwicklung des spanischen Musiktheaters im Spannungsfeld zwischen autochthoner Tradition und italienischen Einflüssen und legt damit ein sicheres Fundament für die künftige Forschung.

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 50. Jg. (2004), Kassel etc.: Bärenreiter 2004, S. 431 S.

Der Jubiläumsband des Jahrbuchs (vgl. zuletzt hier 11,25-27) dokumentiert wie gewohnt die wissenschaftliche Konferenz während der Händel-Festspiele in Halle, die 2003 dem Thema *Les Goûts-réunis. Zur Vermittlung und Vermischung der Stile zur Zeit Händels* gewidmet war; knapp die Hälfte der vierzehn Beiträge behandeln Oper oder Oratorium.

HARTMUT KRONES, *Gottlieb Muffat und Georg Friedrich Händel: zwei Meister – drei Stile* (S. 11-40; unterscheidet it. und frz. Stil sowie Einflüsse Bachs in Muffats *Componenti musicali* für Cembalo [wohl 1736], die Händel „bestens ausgeschlachtet“ habe, S. 37). – PETER ANDRASCHKE, *Johann Caspar Ferdinand Fischer [1656-1746], ein deutscher Lullyst* (S. 41-56; zu Fischers Orchester- und Klaviersuiten).

EDDY BENIMEDOURENE, *Handel's French Connections* (S. 57-64; stellt Zeugnisse dafür zusammen, daß Händels Musik im Frankreich des 18. Jhs geschätzt wurde: Erwähnungen in Lit. und Presse, Äußerungen von Komponisten, Anekdoten). – TERENCE BEST, *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviermusik in der Barockzeit – Froberger, Bach, Händel* (S. 65-90; zeigt am Beispiel von Courante und Sarabande, „dass der frz. Einfluss auf Händels Klaviermusik gering ist, während er auf Bach stark gewirkt hat“, S. 90).

HERBERT SCHNEIDER (*Affinitäten und Differenzen zwischen Rameau und Händel in Opern der Jahre 1735-1737*, S. 91-138) vergleicht Rameaus Opéra-ballet *Les Indes galantes* (1735) und seine Tragédie en musique *Castor et Pollux* (1737) vor allem mit *Alcina* und *Ariodante* (beide 1735; vgl. die Übersichten zur formalen Gestaltung im Anhang, S.122-138); es geht um „Differenzen und Affinitäten in der Stoffwahl und ihrer Behandlung, in der Dramaturgie, bei der Textvertonung und der Behandlung verschiedener Arientypen“ (S. 91). Während Rameau der Aufklärung nahestand (S. 106 und passim), waren Händel „bereits durch den formalen Klassizismus des it. Drama per musica gewisse ideologische und bes. kompositorisch[e] Fesseln angelegt. Hinzu kamen die spezifischen Londoner Bedingungen in den Unternehmern eines it. Opernbetriebs, der auf das aristokratische Publikum und die Unterstützung des Hofes angewiesen war“ (S.115f.). – RAFFAELE MELLACE (*French Minuet and Lombard Rhythm in the Making of Johann Adolf Hasse's Style*, S.139-155) illustriert vor allem an Beispielen aus Hasses neapolitanischer Zeit (1725-29) dessen Vorliebe für Menuettarien, die es ihm – oft in Verbindung mit dem sog. lombardischen Rhythmus – ermöglichen „to express the ideal of graceful harmony which is central to his vision of art and life“ (S.154).

ANDREAS WACZKAT („Welschlands edler Geist und Frankreichs fertige Faust“. *Johann Fischer und die Schweriner Hofmusik im frühen 18. Jh.*, S. 157-170), zur in Schwerin entstandenen *Tafel-Musik* (1702) des Lully-Schülers (vgl. S. 161) Fischer: Während die ersten vier Suiten im französischen Stil gehalten sind, ist die fünfte „als Muster des italienischen Stils gemeint“ (S. 168).

GRAYDON BEEKS („*There were Shepherds Abiding in the Fields*“: a Possible Borrowing from *Atilio Ariosti in Handel's Messiah*, S. 171-183) bezweifelt, daß Händel zur Musik der Hirten durch die (1706 in Rom gehörten) Weihnachtslieder der Pifferati aus den Abruzzen angeregt wurde (S. 171f.), diskutiert andere mögliche Vorbilder (S. 172-176) und nennt eine Arie aus Ariostis *Tito Manlio* (1717; zur Frage der Autorschaft S. 171f.) als mögliche Quelle. – DONALD BURROWS (*Which Style? The Performance of the Overture to Messiah*, S.185-195) kommt nach Analyse der Quellen (Autograph, frühe Klavierauszüge) zu dem Schluß, Händel habe den Anfang des *Messiah* nicht als frz. Ouverture konzipiert und ein langsames Tempo vorgeschrieben (S. 194).

KLAUS HORTSCHANSKY (*Händels Opern-Ouverturen – Exempel des vermischten Geschmacks? Überlegungen anhand von Charles Burneys verstreuten Bemerkungen*, S.197-210): „Die Charakterisierungen Burneys [in *A General History of Music*] stellen überzeugend heraus, dass die Ouverturen Händels voller satztechnischer Subtilitäten sind, die es so kaum in den älteren

Ouverturen Lullys, noch in denen der Zeitgenossen gegeben hat (...)“ (S. 206). – BARBARA NESTOLA (*The Diffusion of Italian Vocal Repertoires through Edition in France (1725-1732)*), S. 211-227) weist auf die Beliebtheit französischer Vokalmusik in Frankreich hin (seit dem 17. Jh., S. 213f.) und stellt die von Jean Baptiste Christophe Ballard veröffentlichte Reihe *Mélanges de musique latine, française et italienne* (8 Bde, 1725-1732) vor, die 32 italienische Gesangsstücke enthält (vgl. die Übersicht, S. 224f.): meist Operarien von Bononcini, Händel (aus *Teseo*) und anderen. – WERNER RACKWITZ (*Über die „glückliche Melange vom italienischen und französischen goût“*, *Bemerkungen zum „vermischten Geschmack“ in Händels Musik*, S. 229-239) macht wahrscheinlich, daß Händel nicht (wie Mainwaring behauptet) schon in Halle bei seinem Lehrer Zachow, sondern erst in Hamburg, durch den Kontakt mit der it. und frz. Einflüsse aufnehmenden Oper (S. 234f.), die Voraussetzungen erwarb, um im vermischten Stil zu komponieren.

PAUL VON REIJEN (*Die als Tänze bezeichneten Sätze in den Concerti grossi holländischer Zeitgenossen Händels unter Berücksichtigung kontemporer Theoriebildung*, S. 241-263) verzeichnet die Tanzsätze bei Willem de Fesch (1687-1761), Pieter Hellendaal (1721-1799), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) und Händel und stellt ihnen Kommentare aus den musiktheoretischen Schriften Jacob Wilhelm Lustigs gegenüber. – STEFAN KEYM (*Nationales Idiom und individueller Charakter. Wilhelm Friedemann Bachs Polonaisen und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 265-282) analysiert nach allgemeinen Bemerkungen zur Polonaise in der deutschen Musik (S. 265-268) W.F. Bachs Zyklus von zwölf Polonaisen: „Hinter der oberflächlichen Eindeutigkeit der Empfindung (...) verbirgt sich ein von häufigen Stimmungsschwankungen geprägter Charakter“ (S.280).

In seinem Festvortrag *Musik für „die europäische Seele“ oder Rückgriff „in die Tiefen der deutschen Brust“?* *Händels Musik gegen Bachs Liebhaber verteidigt* (S. 285-306) stellt ANSELM GERHARD die (eingestandenmaßen paradoxe) These auf, „dass Händel um so mehr an allgemeiner Anerkennung verloren hat, je mehr er als internationaler Komponist angesehen wurde“ (S. 266). Ein wesentlicher Grund dafür liege in der „impliziten Konkurrenz“ zu Johann Sebastian Bach (S. 290), dessen „kontrapunktische und strukturelle Komplikation“ und „explizit deutsches Arbeitsethos“ im Rahmen einer (u.a. von Schönberg propagierten, S. 295-299) „Ästhetik der Komplexität“ „der melodischen Eleganz italienischer (oder auch französischer) Musik“ ebenso vorgezogen werde (S.294), wie Bachs „Innerlichkeit“ über Händels „Extrovertiertheit“ triumphierte (S.301f.).

Es folgen zwei „freie Forschungsbeiträge“: URSULA KIRKENDALE (*Händel bei Ruspoli: neue Dokumente aus dem Archivio Segreto Vaticano, Dezember 1706 bis Dezember 1708*, S. 309-374) zeichnet aufgrund zahlreicher erstmals ausgewerteter Dokumente die Geschichte von Händels römischem Aufenthalt nach, wobei sich zahlreiche Korrekturen gegenüber der älteren Forschung (speziell an den Arbeiten von ELLEN HARRIS) ergeben; vor allem kann sie „das annähernde oder feste Datum, den Ort und den Anlass der Erstaufführung eines Dutzends wichtiger Werke“ bestimmen (S. 358: Kantaten und geistliche Musik, vgl. die Liste der Korrekturen zum Händel-Werk-Verzeichnis, S. 365-368). Gegen HARRIS wird nachgewiesen, daß Händel in Florenz keine Kantaten komponiert hat (S.341-343); dagegen hält Frau KIRKENDALE Aufführungen der Opern *Rodrigo* in Florenz (Herbst 1705) und *Agrippina* in Venedig (November 1706) für möglich (S. 356). [Verfehlt scheint mir die Deutung der Kantate „Udite il mio consiglio“, HWV 172, vgl. S. 325f.: Daß die Hirten „Inesperti d'amor“ sind, kann sich nicht auf fehlende prognostische Fähigkeiten beziehen, denn Erfahrung ist qua definitione Wissen über die Vergangenheit; „l'errante greggia“ ist nicht „die verirrte Herde“ moslemischer Gefangener, sondern einfach die „wandernde Herde“, die demnach kaum zum „Taufbrunnen“ zieht (*fonte* ist wohl schlicht die „Tränke“); und wenn die „Picciola pastorella“ tatsächlich die Galionsfigur einer Galeere sein sollte, hätte der Dichter auf gänzlich unübliche Weise Land und Wasser zusammengebracht (der von Frau KIRKENDALE zitierte Tasso spricht von „navi converse in ninfe“, vgl. S.325).]

ANNETTE LANDGRAF (*Aachen und Birtscheid zu Händels Zeit*, S. 375-394) stellt kulturhistorisch interessante Informationen über die im 18. Jh. beliebte Badestadt und den Vorort Birtscheid zusammen, wo Händel 1737 eine (schlecht dokumentierte) Kur absolvierte (die Birtseider Quellen waren für sein Leiden hilfreicher als die Aachener, S.378f.).

Der Berichtsteil dokumentiert u.a. Aufführungen von Opern und szenische Aufführungen von Oratorien Händels im Jahr 2003 (S. 397-406) und bietet eine Liste neuer Veröffentlichungen und Musikeinspielungen (S. 415-426).

Theorien von Machiavelli, Hobbes und Locke einig weiß (S. 135, 159f.). – FABRIZIO LOMONACO (*Tra „ragion poetica“ e vita civile: Metastasio discepolo di Gravina e Caloprese*, S. 165-202) arbeitet ausgehend von der Tragödie *Giustino*, die Metastasio mit vierzehn Jahren schrieb, und dem *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile* Einflüsse seiner Lehrer auf Metastasios Poetik und philosophische Anthropologie heraus. – GIULIO FERRONI (*Il Metastasio napoletano tra l'istoria civile e la Scienza nuova*, S. 203-222) situiert *Didone abbandonata* im Kontext der in Neapel entstandenen Dichtungen Metastasios und macht auf Verbindungen zu Vicos Deutungen antiker Mythen aufmerksam.

Die Sektion **Metastasio tra teoria e pratica teatrale** umfaßt vier Studien: MARIA TERESA MARCIALIS („*Un'imperfetta tragedia che non può avere applauso fuori delle note e del canto*“). *Il melodramma fra bizzarria e illusione*, S. 225-246) stellt (größtenteils bekannte) Fakten zum Verhältnis von Libretto und Tragödie (S. 225-230), zum Wandel des Imitatio-Konzepts im 18. Jh. („spostamento dalla riproduzione della realtà alla produzione di immagini“, S. 236) und zum Umgang mit den Einheiten des Ortes und der Zeit (S. 237-246) zusammen. – ELENA SALA DI FELICE (*Non solo i classici: Metastasio lettore delle Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture di Jean-Baptiste Du Bos*, S. 247-280) sucht einen Indizien-Beweis (vgl. S. 247-255) zu führen, daß Metastasio Du Bos gelesen habe, mit dessen wirkungsästhetischen Positionen (S. 255-263; u.a. zum Vergnügen an Tränen, S. 260) und hedonistischer Kunstauffassung er übereinstimme (S. 263-270); da es sich um weitverbreitetes Gedankengut handelt (vgl. dazu S. 262), bleibt die Möglichkeit einer anderen Filiation offen. – FRANCESCO COTTICELLI und PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Funzioni e prestigio del modello metastasiano a Napoli: Saverio Mattei e le proposte di una nuova drammaturgia*, S. 281-321): Von den 46 1770-1780 im Teatro San Carlo aufgeführten Opern (vgl. die Liste, S. 301f.) wurden 27 auf Libretti Metastasios, 19 auf Texte anderer Dichter komponiert; während er aber bis 1775 mit 20 Büchern (gegen sechs anderer Librettisten) klar dominierte, zeichnet sich danach eine Umkehr des Verhältnisses ab (sechs zu dreizehn, S. 282f.). Die Stellungnahmen der Theaterkommission lassen erkennen, daß das Publikum der immer wieder vertonten *drammi* Metastasios allmählich überdrüssig wurde (S. 292f.); der Metastasio-Bewunderer Saverio Mattei ging als Zensor und Bearbeiter von Libretti vor allem hart mit den zahllosen schlechten Metastasio-Kopien ins Gericht (S. 294-300; wertvoll ist der vollständige Abdruck einiger Gutachten Matteis im Anhang, S. 308-321). Außerdem wird eine Übersicht über die Textfassungen der *Didone abbandonata* für Insanguine (1770-71) und Schuster (1776), sowie von *Artaserse* für Myslivecek (1774) gegeben (S. 303-307). – FABRIZIO COSCIA (*La scena del mito nel teatro di Metastasio*, S. 323-333) verwendet den Begriff 'Mythos' in unterschiedlichen, nur schwer miteinander vereinbaren Bedeutungen: Metastasio gestalte 'favole mitologiche', zu denen auch historische Stoffe zählen (S. 326); Bücher wie *Attilio Regolo* setzten den Mythos der „romanitas“ in Szene (S. 329), während es z.B. in *L'Eroe cinese* um den 'Mythos des Exotismus' gehe (S. 330f.). Alle diese 'Mythen' dienen dem Dichter als Vehikel, um seine politisch-ideologische Botschaft zu transportieren (vgl. S. 332), wie man seit langem weiß.

Vier weitere Beiträge sind dem Thema **Metastasio e la musica** gewidmet: TERESA M. GIALDRONI und AGOSTINO ZIINO („*Quella grazia che non nasce dalla stravaganza*“). *Osservazioni sul gusto musicale di Metastasio*, S. 337-361) verweisen auf Metastasios Verbindungen zu Komponisten der sog. Neapolitanischen Schule (S. 337), deren Einfachheit und Kantabilität stets sein Ideal geblieben sei (S. 340), was seine Vorbehalte gegen Gluck erkläre (S. 343); es folgt ein Vergleich der *Semiramide riconosciuta*-Vertonungen von Leonardo Vinci (1729) und Gluck (1748, S. 344-353). – CECILIA CAMPA (*Metastasio, Napoli e l'Europa: omologazione del melodramma tra estetica dell'imitazione e modelli reformistici*, S. 363-396), zur Entwicklung von Metastasios Musikästhetik: cartesianisch geprägte Vorstellungen in Neapel (S. 364f.); im Zusammenhang mit Hasses *Cleofide* (= *Alessandro nell'Indie*, Dresden 1731) werden Gottscheds Vorbehalte gegen die Oper (S. 372f.) und St. B. Pallavicinos *Discorso sulla Musica* (1732?, vgl. S. 378) behandelt (S. 374-382), der Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) beeinflusst habe (S. 376); Metastasios Neubearbeitung des *Alessandro nell'Indie* 1753 (S. 383f.) führt zum Briefwechsel mit Calzabigi (S. 384-390) und zum *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile* (S. 391-395). – PAOLA CINQUE (*La declamazione tra parlato e cantato nel secondo Settecento e Pietro Metastasio*, S. 397-416) zeigt, daß Pietro Napoli Signorellis *Elementi di poesia drammatica* (1801) „la percezione che la parola metastasiana fosse l'unica, reale generatrice dello spettacolo, che soltanto attraverso quella parola era capace di inverarsi e prender forma“ zugrundeliegt (S. 409). – REINHART MEYER (*Die Rezeption der Dramen Metastasios im 18. Jh.*, S. 417-451) reproduziert (S. 419-444) mit allenfalls minimalen Veränderungen die Aufführungslisten für *Artaserse* und *Demetrio*, die schon 2000 im von SOMMER-MATHIS und HILSCHER hg. Sammelband *Pietro Metastasio – uomo universale* (vgl. hier 8,21)

erschienen sind (das ist der S. 445n. als „demnächst“ erscheinend angekündigte Wiener Bd); die statistische Auswertung (S. 444f.) gibt leicht abweichende Zahlen. MEYER kennt 24 „große Opern“ Metastasio (S. 417), die Ausg. von ANNA LAURA BELLINA (vgl. oben S. 28) enthält 26 (und SILKE LEPOLD, die *Siface rè di Numidia* mitzählt, kommt in der MGG², Personenteil, Bd 12, Sp. 93 auf 27). MEYER kündigt eine auf ca. 20 Bde angelegte Metastasio-Werkausgabe an, die die Texte „in ihren verschiedenen Aufführungsformen, in Verbindung mit ihren Tänzen, Balletten und Zwischenspielen, in ihren Textvarianten und Umarbeitungen“ zugänglich machen soll (S. 449; von diesem Projekt höre ich zum ersten Mal). Der Sinn des Schlußsatzes, die italienischsprachige Oper des 17./18. Jhs in Deutschland sei später „in die meist mit Kriegen und Revolten verbundenen nationalen und sozialen Bruchstellen und Verwerfungen abgelagert und dort vergessen“ worden (S. 451), ist mir dunkel geblieben.

Die letzte Sektion, *Metastasio e Napoli „istruita“ e costruita*, stellt die Verbindung zur bildenden Kunst her: MARIO ALBERTO PAVONE präsentiert *Riflessi del teatro metastasiano sulla pittura napoletana della prima metà del Settecento* (S. 455-477, mit 32 z.T. farbigen Tafeln); LEONARDO DI MAURO behandelt *Architettura e urbanistica a Napoli al tempo di Metastasio* (S. 479-495, mit acht z.T. farbigen Tafeln). – Als Anhang (S. 499-514, mit 13 Tafeln) gibt ANTONIO SORELLA *Tre lettere autografe di Pietro Metastasio ad Anna de Amicis* heraus (die Sopranistin hatte 1765 in Innsbruck die weibliche Hauptrolle in Hasses Vertonung von *Romolo ed Ersilia* gesungen und stand seitdem in brieflichem Kontakt mit dem Dichter; die drei hier edierten Briefe schrieb er ihr 1766/67 nach Neapel, wohin sie sich nach ihrem – nicht endgültigen – Abschied vom Theater zurückgezogen hatte).

**L'inafferrabile felicità e il senso del tragico. L'Olimpiade, Metastasio e Cimarosa* a cura di MARIO VALENTE. Atti del Convegno internazionale di studi Fondazione Giorgio Cini, Venezia 19-20 dicembre 2001, Roma: Artemide 2003, X + 235 S.

Die siebte in der Reihe der Tagungen zu Metastasio 300. Geburtstag (vgl. oben) begleitete eine Aufführung von Cimarosas *Olimpiade* (Vicenza 1784, vgl. S. IX); der Band enthält acht der zehn in Venedig gehaltenen Referate, zwei weitere Beiträge (darunter einer vom Bandherausgeber) sind hinzugekommen.

Die erste Sektion *Le ragioni del dramma* wird von zwei Studien FABIO ZANZOTTOS (*Il misterioso alter ego di Cimarosa e L'Olimpiade*, S. 3-13) und BRUNO BRIZZIS (*La tenuta del piano metastasiano ne L'Olimpiade di Cimarosa*, S. 15-55) eröffnet, die hinsichtlich der verwickelten Entstehungsgeschichte der Oper (Cimarosa wurde sehr spät mit der Komposition beauftragt, nachdem andere Komponisten abgesagt hatten) zum selben Ergebnis kommen: Textgrundlage sei das für Luigi Gatti (Mantua 1781) bearbeitete Libretto gewesen (vgl. S. 18f.). BRIZZI zeigt außerdem, daß auch die neuen Arientexte das typische Vokabular Metastasio verwenden (S. 28-30) und sich z.T. eng an Passagen des Originaltexts anschließen (vgl. S. 31-33). Von Metastasio 24 Arien sind sieben unverändert übernommen, drei weitere werden gekürzt oder variiert, neun sind weggelassen, dafür kommen acht neu hinzu (vgl. S. 22f.). Ein Anhang (S. 36-54) dokumentiert alle Varianten des Librettos von 1784 gegenüber dem Original von 1733. – COSTANTINO MAEDER (*L'Olimpiade di Cimarosa fra riduzione, adattamento e riscrittura*, S. 57-72) verteidigt die Praxis der *riscrittura* und faßt *L'Olimpiade* als 'Tragödie der Sprache und des Bewußtseins' auf (S. 71): "conoscenza, sapere, dialogo trasferimento concreto di 'conoscenze' sono impossibili, la mente si perde nei meandri della referenza e della comprensione (...) solo atti 'errati' possono portare alla felicità, alla soluzione, anche se non quella prospettata" (S. 72). – ALESSANDRO BORIN (*Una peripezia senza colpa: struttura del tempo e 'deperdizione' del tragico ne L'Olimpiade di Domenico Cimarosa*, S. 77-85) betrachtet im Gegensatz zu ZANZOTTO und BRIZZI (und wie C. MAEDER in seiner *L'Olimpiade-Monographie* von 1993) die von G. Andreozzi (Pisa 1782) vertonte Textfassung als Cimarosas Vorlage (S. 77); das Publikum von 1784 habe vor allem auf die pathetisch-sentimentalen Züge des Librettos reagiert (S.

78). An den Veränderungen der Zeitstruktur werde der „graduale abbandono di un programma narrativo unitario e coerente“ deutlich (S. 84). – MARIO VALENTE (*L'inafferrabile felicità e il senso del tragico. L'Olimpiade, Metastasio e Cimarosa*, S. 87-99) deutet Metastasios Libretto als frühes Beispiel der bürgerlichen Ethik aufgeschobener Bedürfnisbefriedigung (S. 88); die unterschiedliche Akzentsetzung im von Cimarosa vertonten Text wird vor allem an der Schlusszene verdeutlicht: „le passioni dell'anima del Poeta Cesareo subiscono un vero e proprio disincanto e riduzione in chiave sentimentale e familistica“ (S. 99).

Die zweite Sektion behandelt **Musica e scena ne L'Olimpiade**: ROMAN VLAD (*La musica de L'Olimpiade di Cimarosa*, S. 103-152) analysiert mit vielen Notenbeispielen die Ouvertüre und ausgewählte Arien und geht dabei auf Cimarosas Verhältnis zu Mozart ein, dem auch der folgende Beitrag gewidmet ist: FRIEDRICH LIPPMANN (*Cimarosa e Mozart*, S. 153-167) stellt fest, daß trotz sehr unterschiedlicher Vorstellungen beider Komponisten von der Oper „numerose e forti connessioni“ in den „particolari stilistici“ bestehen (S. 167). – MARIA IDA BIGGI (*Le scenografie per L'Olimpiade*, S. 169-189) bespricht Bühnenbild-Entwürfe von Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibbiena (Lissabon 1753), Fabrizio und Giuseppino Galliani (Turin 1765 bzw. 1790); von Antonio Mauros Ausstattung für Viena 1784 haben sich keine Skizzen erhalten. – MARIA GIRARDI (*La fortuna di Cimarosa nell'editoria musicale italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, S. 191-215), weist vor allem Drucke einzelner Arien nach (da im Italien des 18. Jhs nur sehr wenige Opernpartituren vollständig veröffentlicht wurden, vgl. S. 211). – MARIA GIOVANNA MIGGIANI („Per celebrare l'immortal Cimarosa.“ *Note sulla ricezione cimariosiana a Venezia tra Sette e Ottocento*, S. 217-225) teilt die Ergebnisse einer vollständigen Auswertung der venezianischen Presse 1797-1815 mit: Vor allem *Gli Orazi* e *i Curiazi* waren außerordentlich erfolgreich; um 1810 läßt das Interesse an Cimarosas Opern allmählich nach (S. 222).

**La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*. Atti del Convegno internazionale di studi, Österreichische Nationalbibliothek Wien 17-18-19-20 maggio 2000, a cura di MARIO VALENTE e ERIKA KANDUTH, Roma: Artemide 2003, XXXV + 492 S. [80, z.T. farbige Tafeln]

Die Wiener Etappe des Kongreßmarathons zu Ehren Metastasios präsentierte in sechs Sektionen 22 Vorträge. In seiner Einleitung (S. XI-XX) geht der unermüdliche MARIO VALENTE vor allem auf den *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile* ein. ERIKA KANDUTH (*Metastasio e Vienna*, S. XXI-XXXV) nennt zunächst die Plätze, mit denen in Wien die Erinnerung an Metastasio verbunden ist (S. XXII-XXV), und behandelt dann sein Verhältnis zum kaiserlichen Hof.

Die erste Sektion **La musica nel verso** ist mit sechs Beiträgen die umfangreichste: ROMAN VLAD (*Metastasio, Salieri e la scuola viennese*, S. 3-20) hebt hervor, daß Beethoven wie Schubert als Schüler Salieris Texte Metastasios vertonte, und findet Echos dieser frühen Canzonette in den Diabelli-Variationen. – TERESA M. GIALDRONI – AGOSTINO ZIINO (*Il trionfo di Clelia. Hasse e Gluck a confronto*, S. 21-62) vergleichen Hasses (Wien, April 1762) und Glucks (Bologna, Mai 1763) Vertonungen des im Titel genannten Librettos hinsichtlich Verwendung von Accompagnato-Rezitativen (S. 27-41), Vers-, Halbvers- und Wortwiederholungen in Arien (S. 31-45) und Instrumentation (S. 46-48); trotz zahlreicher Unterschiede im einzelnen gelangen beide Komponisten erstaunlich oft zu analogen Lösungen. – CECILIA CAMPA (*Gli equivoci della melopea: varianti di un mito musicale tra Seicento e Settecento*, S. 63-90) verfolgt die verwirrend komplexe Diskussion über die *melopea*, die klassisch antiken oder hebräischen Wurzeln des Konzepts, bei it., deutschen, frz. und engl. Theoretikern des 17. und 18. Jhs. Bei Metastasio „ricorrono tutte le versioni di *melopea* rievocate – ma opportunamente diversificate da luogo in luogo“ (S. 90).

ELENA BIGGI PARODI, *Soluzioni drammaturgiche ne La Passione di Gesù Cristo Signor nostro di Pietro Metastasio e Antonio Salieri* (1777) (S. 91-111). – JOHANN HERCZOG (*Wandel des Joasch-Bildes zwischen Klassizismus und Klassik*, S. 113-132) vergleicht Zenos Oratorium *Joaz* (1726), das sich eng an Racines Tragödie *Athalie* (1691) anschließt, und Metastasios *Gioas re di Giuda* (1735),

dessen „Abdriften ins Feld des Melodrammas“ (S. 125) für die weitere Entwicklung des Oratoriums bestimmend werden sollte (vgl. S. 126f.).

MARINA MAYRHOFER (*Parodie e prestiti metastasiani in alcuni drammi di genere eroicomico rappresentati a Vienna tra il 1780 e il 1790*, S. 133-145) verweist auf G. Boccherinis *Secchia rapita* (1771, Musik von Salieri, S. 135-137) und analysiert Castis *Re Teodoro* (1784, Musik von Paisiello, S. 138-142) sowie Da Pontes *Azur, re d'Ormus* (1788, Musik von Salieri, S. 142-145) als Beispiele für Parodien, die zugleich politische Satiren seien (vgl. S. 145).

In der Sektion **La parola e l'immagine** finden sich nur zwei kunsthistorische Beiträge: MARIO ALBERTO PAVONE (*Il panorama figurativo nella memoria critica di Metastasio*, S. 149-166) gibt einen Überblick über die Entwicklung der Malerei in Rom (u.a. „contaminazione tra sacro e profano“, S. 152), Neapel und Venedig (z.B. Tiepolo, S. 156f.), behandelt ausgehend von einem Brief Metastasios (S. 158) die Sonne als bildhaftes Symbol der Herrschertugend (S. 162) und zitiert die Aussagen zur bildenden Kunst aus dem *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile* (S. 164-166). – WERNER TELESKO (*Pietro Metastasio und das Programm für die Fresken [von Gregorio Guglielmi] in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Überlegungen zum Verhältnis zwischen Kunst und Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jhs.*, S. 167-180), Wiederabdruck eines unter etwas anderem Titel schon 2000 veröffentlichten Aufsatzes, vgl. hier 8,21.

Drei Beiträge sind in der Sektion **La poesia in scena** zusammengefaßt: PIETRO GIBELLINI (*Metastasio e la mitologia*, S. 183-207) findet in sechs von Metastasios *drammi per musica* „materia mitica o storico-legendaria“ (S. 187; zu den Jugend- und Gelegenheitsdichtungen vgl. S. 199-207), wobei er betont, daß die Grenze zwischen Mythos und Geschichte fließend sei (S. 188); in der Tat fällt es schwer, in *L'Olimpiade* oder (der von Metastasio selbst als „istorico“ klassifizierten, vgl. S. 190) *Semiramide* ein mythisches Substrat zu erkennen. Die optimistisch-rationalistische Weltansicht des *poeta cesareo* (vgl. S. 191) erweist sich einmal mehr als durchaus untragisch (vgl. S. 197). – MARCO CERRUTI („*Teatro antico*“ e „*teatro moderno*“ nel carteggio di *Pietro Metastasio e Saverio Mattei*, S. 209-218) erinnert an den Kritiker und Librettisten [vgl. auch oben S. 29], der 1765 die „inconfondibile diversità del teatro tragico greco da quello moderno“ verfochten hatte (S. 212). – ROSY CANDIANI (*Due modelli di drammaturgia logocentrica a confronto: Seneca e Metastasio*, S. 219-236) geht vor allem auf die implizierten szenischen Anweisungen bei Seneca und Metastasio ein (S. 230ff.).

Mit fünf Beiträgen ist die Sektion **La Vienna di Metastasio** erwartungsgemäß eine der umfangreichsten: ROSSANA CAIRA LUMETTI (*Gli italiani a Vienna all'epoca di Metastasio*, S. 239-260) läßt Vetrtraute des Dichters Revue passieren: „Gli amici del Poeta Cesareo furono spesso ambasciatori, aristocratici, uomini politici e di cultura ed anche intellettuali e artisti“ (S. 242). – LEOPOLD MAXIMILIAN KANTER (*Die Töchter Maria Theresias als Sänginnen in metastasianischen Werken*, S. 261-267) erinnert an Aufführungen der 50er und 60er Jahre. – FRANCESCO COTTICELLI (*Classicità di Metastasio: il poeta cesareo modello e contraddizione del teatro del suo tempo*, S. 269-280) geht von Metastasios Briefwechsel aus. – PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Classicità di Metastasio: la virtù del poeta e il mestiere del teatro. Musicisti viaggianti e itinerari della scena nell'Europa del Settecento*, S. 281-301) gibt anhand von Briefen, Petitionen etc. (vgl. den Dokumentenanhang, S. 297-301) Einblick in das präkäre Verhältnis zwischen Künstlern und Mäzenen. – DAGMAR GLÜXAM (*Metastasio in Wien 1730-1740: Werke, Besetzungen, Instrumentalstil*, S. 303-323) gibt einen Überblick über die im Fundus der Wiener Hofkapelle enthaltenen Begleitstimmen zu Opern und Oratorien auf Libretti Metastasios; es zeigt sich, „dass diese Opern in bezug auf Besetzungen und instrumentalen Stil eine relativ kontinuierliche Fortsetzung der stilistischen Linie darstellen, die in Wien bereits während des zweiten Jahrzehnts des 18. Jhs begonnen wurde“ (S. 321).

Drei Aufsätze beschäftigen sich mit **Etica e ideologia a corte**: ELENA SALA DI FELICE (*Metastasio „cesareo“: lodi e lezioni per la corte*, S. 327-348) zeigt vor allem an Gelegenheitsdichtungen und *licenze* die Bedeutung der (durch poetologische Aussagen gerechtfertigten, vgl. S. 333ff.) Panegyrik bei Metastasio; interessant der Hinweis, *La clemenza di Tito*, *Betulia liberata*, *Il Palladio conservato* und *Il sogno di Scipione* (alle 1734/35) seien von vier moralphilosophischen Schriften Senecas inspiriert (S. 341-344). – ELISABETH THERESIA HILSCHER (*La Clemenza di Tito von Antonio Caldara (1734) und Wolfgang Amadeus Mozart (1791)*, S. 349-364) bewertet Mazzollas und Mozarts Versuch, eine barocke Oper der neuen klassizistischen Form anzunähern (vgl. S. 357), eher kritisch: Metastasios Titus, eine „aus der eigentlichen Handlung herausgehobene Herrscherpersönlichkeit“ (S. 357), die für Karl VI. stehe und den Tugendkodex verkörperne (S. 350), werde „zu einer handelnden Person innerhalb eines Dramas der klassischen Antike“, für das *Tito clemente* ein angemessenerer Titel wäre als *La clemenza di Tito* (S. 357). –

MARIA GRAZIA ACCORSI (*Etica Nicomachea e Poetica nei primi drammi „italiani“ di Metastasio*, S. 365-403) vertritt die These „che il vero fulcro delle proposte teoriche e della pratica teatrale del primo Settecento sia da riconoscersi non tanto e non solo nella messa in scena e nell'analisi delle passioni, importanti ma accessorie ed episodiche, ma in azioni e dimostrazioni incentrate sulla virtù – intesa o classicamente o cristianamente, dunque o come medieta e come ragione, o come sacrificio – e nell'eccesso vizioso che le si oppone“ (S. 365); dies wird an Metastasio *Ezio* demonstriert (S. 388-402): Ezio verkörpere den „eroe magnanimo“ der Nikomachischen Ethik (zu möglichen Filiationen vgl. S. 370-387) und sei als Portrait des Prinzen Eugen von Savoyen zu verstehen (S. 367 und ff.).

Am Ende stehen drei Beiträge zum Thema Metastasio „classico“ dell'Europa: FRIEDRICH LIPPMANN, *Zur Klassizität Pietro Metastasio* (S. 407-426), vgl. hier 11,27. – ERIKA KANDUTH (*La concezione dell'opera totale alla luce di testi metastasiani*, S. 427-445) vermischt mehrere durchaus unterschiedliche Aspekte: die Einbindung der Theaterraufführung in den Rahmen eines höfischen Festes, die Spiegelung der gesellschaftlichen Hierarchie und alltäglichen Wirklichkeit der vornehmen Zuschauer auf der Bühne und die Festlegung von Bühnenbild, Spiel der Darsteller etc. durch szenische Anweisungen des Librettisten. Das alles ergibt zweifellos eine Form totalen Theaters, für die man allerdings besser nicht den eng mit dem Musikdrama Wagners verknüpften Begriff 'Gesamtkunstwerk' verwenden sollte. – MARIO VALENTE (*Pietro Metastasio nella tradizione culturale europea*, S. 447-475) zeigt, wie Metastasio's erstes Wiener *dramma per musica Demetrio* (1731) „configura il prodursi del bene pubblico (...) nella *charis* o capacità donativa di un individuo verso l'altro“ (S. 454), liest die *festa teatrale L'Asilio d'Amore* (1732) als „proposta di alleanza tra trono e popolo“ (S. 461) und erkennt in *Attilio Regolo* (verfaßt 1740) „la radicalizzazione del supremo dovere del governante-eroe di servire la finalità del bene pubblico“, wovor persönliches Glücksstreben zurückstehen muß.

Die reiche Ernte der Jubiläumskongresse fügt unserem Metastasio-Bild zahlreiche neue Facetten hinzu und bietet dadurch vielfältige Anregungen, die die künftige Forschung hoffentlich aufnehmen wird.

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Metastasio und die angebliche Dekadenz der italienischen Oper im späten 18. Jh. Zur damaligen ästhetischen Literatur Italiens*, aus: *E facciam dolci canti*. Studi in onore di AGOSTINO ZIINO in occasione del suo 65° compleanno, Lucca: Libreria musicale italiana 2003, S. 913-942

Zu der von Algarotti, Calzabigi, Planelli, Arteaga, Mattei u.a. (vgl. S. 915) geäußerten Kritik an der zeitgenössischen Oper: Allgemein wird der Vorwurf erhoben, Librettisten und Komponisten seien zu sehr bemüht, dem Wunsch des Publikums nach *piacere* zu entsprechen (selbst Metastasio, der den Liebesintrigen zuviel Raum gegeben habe, S. 918f.); weitere Kritikpunkte sind z.B. das Übermaß virtuoser Koloraturen (S. 929f.), das angeblich unsinnige *Da capo* (S. 931f.), Wortwiederholungen, die den Text zerhacken (S. 934f.), Vernachlässigung des Rezitatifs (S. 935f.), die modische Vorliebe für das Rondò (S. 937-939), u.a.

*FRIEDRICH LIPPMANN, *'Semplicità' e 'naturalzza' in Metastasio: a proposito di alcuni giudizi sul suo stile formulati nel secondo Settecento*, aus: *Il canto di Metastasio*. Atti del Convegno di Studi Venezia (14-16 dicembre 1999 a cura di MARIA GIOVANNA MIGGIANI, Bologna: Arnaldo Forni 2004, S. 3-25

Zu den Kategorien 'Einfachheit' und 'Natürlichkeit' (verstanden als „l'eliminazione di ogni artificiosità nell'espressione poetica di eventi e sentimenti“, S. 6) bei Metastasio Kritikern im späteren 18. Jh.: Vorgeworfen wurde ihm einerseits übermäßige Einfachheit des Stils, die eher der Komödie angemessen sei (S. 9-12), andererseits Rückfall in Präziosität und Manierismen, wie sie im 17. Jh. üblich waren (S. 13-15). Erfreulicherweise verteidigt LIPPMANN Maximen und Gleichnisarien gegen ihre Kritiker (S.16-18). Metastasio Vorgehen wird mit Recht als Absenkung des hohen Stils der Tragödie (S.23), nicht als Gattungsmischung beschrieben.

TINA HARTMANN, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, Faust* (Hermaea. Germanistische Forschungen, N.F. 105), Tübingen: Niemeyer 2004, 583 S.

Diese von KLAUS-DETLEF MÜLLER betreute (und 2003 mit dem Promotionspreis der Universität Tübingen ausgezeichnete) Dissertation will zeigen, daß der *Faust* „das letzte und sicherlich folgenreichste der Goetheschen Werke für das Musiktheater“ ist (S. 2); „die spezifische Modernität des *Faust II*“ werde „aus den Verfahrensweisen des Musiktheaters der Renaissance und des Barock (Intermedien, feste teatrale [sic] und Maskenzüge)“ generiert (S. 26). Im Zuge der Ausarbeitung erwies es sich als notwendig, die *Faust*-Studie zur Gesamtdarstellung von Goethes Musiktheater auszuweiten. Die nicht nur durch ihren Umfang beeindruckende Untersuchung gewinnt über weite Strecken Handbuch-Charakter. Behandelt wird ein gutes Dutzend Werke, von den frühen Singspielen (*Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella*) über Versuche einer deutschen Opera buffa, *Der Zauberflöte zweyter Theil* bis zu den Festspielen *Pandora* und *Des Epimenides Erwachen*; besondere Aufmerksamkeit gilt naturgemäß *Faust I* (S. 345-406) und *Faust II* (S. 455-537). Exkurse behandeln z.B. die „Genese der italienischen komischen Opernformen“ (S. 139-148) oder die Diderot-Übersetzung *Rameaus Neffe* (S. 333-344).

An Vorbemerkungen zu Forschungsstand und Methodik (S. 4-24) [der historische Teil meines *Libretto* ist mitnichten eine „Gesamtdarstellung“, so S. 5] folgen Abschnitte zur Verbreitung der Oper, speziell von *opéra comique* und Singspiel, in Deutschland (S. 27-58) [zur „Marchandschen Truppe“, S. 46, vgl. jetzt die Studie von HERBERT SCHNEIDER, dazu hier 9,22]. Die folgenden detaillierten Textanalysen zeigen, daß Goethe sich zunächst am Norddeutschen Singspiel als einer „schauspieldominierten Form des Musiktheaters“ (S. 42) orientierte; noch 1785, als er das Intermezzo *Scherz, List und Rache* konzipierte, unterlag er der „Fehleinschätzung“ (S. 156), die Vertonung als „Zugabe zum Text“ zu betrachten (S. 163): Nicht die Musik, die Dichtung sollte Komik erzeugen [das Zitat S. 167 ist mißverstanden: vom „völligen Diskredit des dritten Akts“ ist nicht in Bezug auf *Scherz, List und Rache*, sondern auf die Opera buffa die Rede, wo die Intrige gewöhnlich in wenigen kurzen Szenen zu Ende gebracht wird]. Unter dem Einfluß Mozarts vollzog Goethe die „Abkehr vom Reduzierten hin zum Üppigen“ (S. 182), aber erst in Italien erwarb er die „Fähigkeit, den Text der Musik wirklich zu 'subordinieren'“ (S. 213).

Als Intendant des Weimarer Hoftheaters (S. 257-270) bearbeitete Goethe italienische Operntexte und brachte nicht nur die Opern Mozarts, sondern z.B. auch die Erfolgsstücke Salieris auf die Bühne (vgl. S. 279-293) [ob die These, Mozart sei „Ko-Autor“ der von ihm vertonten Libretti (S. 280f.), auch für die Da Ponte-Opern gilt, sei dahingestellt; zu *Tarare*, S. 284-292, erg. D. RIEGER, „*Notre opéra pue de musique*“. *Zu Möglichkeiten und Grenzen der Gesellschaftskritik in der Oper*, Romanische Forschungen 103 (1991), S. 21-48, speziell S. 30-48]. Mit *Der Zauberflöte zweyter Theil* vollziehe Goethe einen erneuten Paradigmenwechsel zum „sprachdominierten Musiktheater“ (S. 313) und knüpfe zugleich an die „barocke Welttheatertradition“ an (S. 314), die für die *Faust*-Dichtung bedeutsam werden sollte.

Faust I sei „zugleich vertonungsunabhängiges Drama und über weite Strecken wirkungsvolles *Libretto*“ (S. 346; mit der Gattung *Libretto* habe die Dichtung die „epische Grundtendenz“ gemeinsam, S. 327). Neben intertextuellen Bezügen zu (deutschen wie italienischen) Libretti zeuge vor allem die „außerordentliche metrische Variabilität“ (S. 347) von der Nähe zum Musiktheater. Der

Walpurgisnachtstraum als einzige allegorische Szene in *Faust I* (vgl. S. 391-398) werde zur „Keinzelle des zweiten Teils“ (S. 542).

Goethes Festspielkonzeption (S. 417-446) wird u.a. zur barocken *fiesta teatrale* in Beziehung gesetzt (S. 418f.). – *Faust II* wird als „Universaltheater“ von Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks abgegrenzt (S. 458f.): Die „musikdramatischen Komplexe des zweiten Teils“ entwickeln „analog zur Tradition der Intermedien aus der Reihung allegorischer Felder“ eine statische „Stationenform“ (S. 542). „Die Mythologeme der Antike und des Christentums [werden] mit Hilfe des Musiktheaters gereiht, jedoch ohne (...) auf eine klare Synthese abzielen“ (S. 544). Die „antiindividualistische Tendenz der Oper“, die sich in der „Vorliebe für mythische Stoffe“ und der „Tendenz zum Welttheater“ manifestiert, werde „Goethes Vorhaben eines ‘Menschheitsdramas‘“ dienstbar gemacht (S. 543).

Trotz einer etwas schlampigen Endredaktion (das italienische Rezitativ verwendet nicht „Acht- und Elfsilber“, so S. 175; in Grétrys *Richard Cœur de Lion* liegt ein Erinnerungsmotiv, kein Leitmotiv, so S. 271, vor; Pierre Augustin Caron ist kein „Baron de Beaumarchais“, S. 286n; da sich Napoleons Lieblingskastrat Girolamo Crescentini 1812 vom Theater zurückzog, konnte ihm nicht „das Pariser Publikum der Julimonarchie“, so S. 294, zujubeln; u.a.m.) hat Frau HARTMANN eine profunde, umfassende Untersuchung vorgelegt, die die Bedeutung des Musiktheaters in Goethes Schaffen erstmals in vollem Umfang deutlich werden läßt und vor allem der *Faust*-Interpretation neue Perspektiven eröffnet, die hier allenfalls angedeutet werden konnten. Auf die Reaktionen der Goethe-Forschung darf man gespannt sein.

WOLFRAM ENBLIN, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs*. Bd 1: *Die Opern* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 23/1), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2004, 807 S.

2003 erschienen in der gleichen Reihe ENBLINS „Studien zur Introdution und zur rondò-Arie“ in Paërs Opern (vgl. hier 11,31), jetzt folgt als erster Teil des zugehörigen Werkverzeichnisses ein wahrhaft monumentaler Band: 43 Opern (auch solche, zu denen Paër nur einige Nummern beisteuerte, vgl. Nr. 41/42, S.727ff.) werden in chronologischer Folge vorgestellt (Paërs Aktivität als Opernkomponist erstreckte sich über mehr als 40 Jahre, von 1791 bis 1834); zu nichtberücksichtigten Werken, die fälschlich unter Paërs Namen gehen, als Kantaten in den zweiten Bd des PaWV gehören u.dgl., vgl. S. 13-17.

Die Werkartikel (zur Gliederung vgl. S. 11) geben natürlich Aufschluß über den Librettisten, Ort und Zeit der Uraufführung, weitere Aufführungen (meist bricht die Rezeption in den 20er oder 30er Jahren des 19. Jhs ab, aber die Buffa *Le astuzie amorose* [UA 1792] wurde noch 1872 in Florenz gespielt, vgl. S. 39), handschriftliche und gedruckte Quellen. Der Inhalt des Librettos wird kurz zusammengefaßt, der Kommentar geht u.a. auf die Stofftradition ein (weitere Vertonungen des Textes und ggfs. andere Libretti über den gleichen Stoff). Sehr wertvoll sind vollständige Noten- (für die Musiknummern) bzw. Textincipita (der Secco-Rezitative).

Die Vielfalt der von Paër vertonten italienischen und französischen Bücher bietet auch der Librettoforschung noch viel Material für weitere Untersuchungen: Eine eigene Studie wäre jedenfalls „die zweite und letzte Vertonung“ von Da Pontes *Nozze di Figaro* wert (Nr. 7: *Il nuovo Figaro*, Parma 1794, S.104-123), deren Text von Mozarts Version offenbar nur geringfügig abweicht. (Dagegen liegt Paërs *Idomeneo*, Florenz 1794, Gaetano Sertors für Gazzaniga geschriebenes Libretto zugrunde: Nr. 10, S.142-157). – Im Kommentar zu Paërs Griselda-Oper *La virtù al cimento* (Parma 1798; Nr. 18, S. 281-305) geht ENBLIN dankenswerterweise auch auf das Verhältnis von Anellis Text zum weiterbreiteten Libretto Zenos ein (S. 288). – 1811 komponierte Paër Metastasio *Didone abbandonata* in einer Bearbeitung von St. Vestris (Nr. 34, S. 630-644); während die Rezitative „stark verkürzt [] weitgehend den originalen Metastasiotext“ bieten (S. 632), wurden nur fünf Ariexte übernommen (Nr. 2b, 6b, 13b, 14b, 15c; die bei ENBLIN, S.632 angegebenen Zahlen korrespondieren nicht mit der Zählung der Incipita), dafür wurden u.a. Chöre, drei Duette und ein Terzett eingefügt. –

Die Oper *Olinde et Sophronie* nach Tassos *Gerusalemme Liberata*, an der der Komponist offenbar 1819 arbeitete (Nr.39, S.700-712), blieb unvollendet, vielleicht, weil der Stoff bei näherem Hinsehen schon ein wenig unmodern schien.

Die von ENBLIN zusammengetragenen umfassenden Informationen stellen die Paër-Forschung auf eine zuverlässige Basis und werden hoffentlich zu weiterer Beschäftigung mit dem Komponisten anregen.

*Programmheft Rossini in Wildbad. Johann Simon Mayr, *L'amor coniugale*. 2004, 44 S.

THOMAS LINDNER, *Simon Mayrs L'amor coniugale und das historisch-musikalische Umfeld* (S. 18-23), zu Leben und Werk sowie zum „prärossinianischen“ Stil Mayrs (S. 22); JOHN STEWART ALLIT, *L'amor coniugale und die Mayr-Renaissance* (S. 24-28) erinnert an die Anfänge der Wiederentdeckung Mayrs seit 1972 und charakterisiert die Musik der *farsa sentimentale* *L'amor coniugale* (1805).

*PAOLO RUSSO, *Medea in Corinto di Felice Romani. Storia, fonti e tradizioni* (Studi e testi per la storia della musica, 15), Firenze: Olschki 2004, X + 256 S.

Als „incontro tra diverse drammaturgie“ (S. IX) an der Grenze zwischen Opera seria und *melodramma* des 19. Jhs verdient Romanis *Medea*-Libretto besondere Aufmerksamkeit. PAOLO RUSSO, der sich in seiner Dissertation (Bologna 2000/01, vgl. S. IXn) mit Mayrs Komposition befaßt hat, legt jetzt eine Edition vor, die an philologischer Sorgfalt ihresgleichen sucht: Die umfangreiche Einleitung zeichnet zunächst (S. 1-20) die Entstehung des für Neapel (UA 1813) im französischen Stil (vgl. S. 7f.) verfaßten Librettos nach (notwendige Kürzungen an Romanis Text könnte Giovanni Schmidt vorgenommen haben, vgl. S. 9n). Anschließend (S. 21-47) werden die für Aufführungen andernorts vorgenommenen Änderungen dokumentiert; der Erfolg der Oper war wesentlich durch Giuditta Pastas Interpretation der Titelpartie bedingt (erstmalig Paris 1823, vgl. S. 37f.).

Ein Kapitel über *Medea* auf it. Bühnen (S. 49-64; vgl. auch die Übersicht über 26 1750-1860 in Italien aufgeführte oder auf anderen Wegen verbreitete Bühnenversionen, S. 134-171) zeigt, daß der Stoff im 18. Jh. bevorzugt in Balletten oder Melodramen behandelt wird; it. Opern über *Medea* gibt es seit 1790, Tragödien erst seit Anfang des 19. Jhs. Romani schließt an die neoklassische Tragödie Morosinis an (1806, vgl. S. 64), für die Rezitative entlehnt er gelegentlich Verse Morosinis wörtlich (vgl. S. 85); eine weitere Quelle war die frz. Tragödie Pierre Corneilles (vgl. S. 86). Es folgt ein detaillierter Vergleich der verschiedenen Gestaltungen des Stoffes (S. 65-82; zu inhaltlichen Konstanten S. 69).

Französischen Gepflogenheiten entsprechend bieten beide Akte analoge Szenenfolgen (S. 87f.). Das Libretto wird Szene für Szene unter metrischen und stilistischen Gesichtspunkten analysiert (S. 89-107); zuletzt werden die Textfassungen vorgestellt, die für spätere Vertonungen von Selli (1839) und Mercadante (1851, Texteinrichtung S. Cammarano) erstellt wurden (S. 109-117).

Die Edition (S. 173-234) bietet den Text der UA Neapel 1813, mit den wichtigeren Varianten neun weiterer Libretto-Drucke bis 1829 (vgl. die Übersicht S. 177-181). Zusätzlich werden Parallelstellen in den Prätexten (vor allem bei Morosini) nachgewiesen. Die Ausgabe läßt keine Frage zu Romanis Libretto unbeantwortet und wird allen, die sich mit der it. Oper des frühen 19. Jhs oder mit literarischer und musikdramatischer Antike-Rezeption befassen, von großem Nutzen sein.

Il Turco in Italia a cura di FIAMMA NICOLODI (I Libretti di Rossini, 9), Pesaro: Fondazione Rossini 2002, CXXXVII + 501 S. [vgl. hier 11,32]

Rez.: ALBERT GIER, *La Gazzetta* 14 (2004), S. 46-48

La Gazzetta, a cura di MARCO MAUCERI (I libretti di Rossini, 10), Pesaro: Fondazione Rossini 2003, XLIV + 336 S.

Auf den gewichtigen *Turco in Italia* (s.o.) folgt ein deutlich schmalerer Band der nützlichen Reihe. Der Herausgeber von *La Gazzetta* stand in doppelter Hinsicht vor einer etwas undankbaren Aufgabe: Zum einen wurde die Oper nach der Uraufführung in Neapel 1816 kaum nachgespielt, es gibt also keine späteren Textvarianten, die zu dokumentieren wären; zum anderen hat MAUCERI selbst in einem 1993 publizierten Aufsatz (vgl. hier 5,19), und haben auch die Herausgeber der kritischen Edition (2002) Wesentliches zu der Oper gesagt, viel Neues wird man von der Einleitung zum vorliegenden Band (S. IX-XLIV) also nicht erwarten dürfen.

Reproduziert sind (in gewohnt guter Druckqualität) die Erstausgabe von Goldonis Komödie *Il Matrimonio per concorso* (entstanden 1763, erstmals gedruckt 1789, vgl. S. XXII), drei Libretto-Bearbeitungen von Giuseppe Petrosellini (für Anfossi, 1789), Giuseppe Foppa (für G. Farinelli, 1813) und Gaetano Rossi (für Mosca, 1814), und natürlich Giuseppe Palombas Libretto für Rossini; die erste Oper nach Goldonis *Matrimonio* (1766, Text Gaetano Martinelli, Musik von Jommelli) wird dagegen nicht berücksichtigt, weil der Text sich sehr weit von Goldoni entferne (vgl. S. XXIII) – man kann durchaus geteilter Meinung darüber sein, ob das eine glückliche Entscheidung war.

Die Einleitung geht nur kurz auf Rossinis Eigenplagiate ein (S. XIII), zeichnet die Genese der Oper nach (S.XVI-XVIII) und dokumentiert die (durchaus freundliche) Aufnahme der Uraufführung (S. XIVf.); MAUCERI schließt nicht aus, daß neben dem auf dem Titelblatt genannten Giuseppe Palomba auch Tottola an der Ausarbeitung des Librettos beteiligt war (S. XIX-XXI). Ein detaillierter Textvergleich (S. XXVI-XLI) belegt, daß Palombas erster Akt fast als Plagiat des ersten Akts von Rossis Version zu bezeichnen ist; der zweite Akt mußte neu konzipiert werden, um die aus früheren Werken Rossinis übernommenen Nummern integrieren zu können.

Über die Textdichter der drei *Matrimonio*-Adaptationen vor Rossini erfährt man nichts; während Foppa und Rossi den Rossinianern hinreichend bekannt sein dürften, wären einige Bemerkungen zu Petrosellini sicher willkommen gewesen. Man könnte auch die Frage aufwerfen, warum eine 1763 uraufgeführte, seit 1789 gedruckt vorliegende Komödie ausgerechnet 1813-1816 (zu einer Zeit, da Europa weiß Gott andere Sorgen – namens Bonaparte – hatte) wieder aktuell wurde. Davon abgesehen ist es natürlich schön, daß jetzt vier wenig bekannte Libretti im Facsimile bequem zugänglich sind.

Rez.: ALBERT GIER, *La Gazzetta* 14 (2004), S. 48f.

*THOMAS LINDNER, *Parodieverfahren sowie musikalische Grammatik, Stilistik und Rhetorik in der Primo-Ottocento-Oper am Beispiel von Rossinis Eduardo e Cristina (Venedig 1819)*, aus: *Analecta homini universali dicata*. Arbeiten zur Indogermanistik, Linguistik, Philologie,

Politik, Musik und Dichtung. Festschrift für OSWALD PANAGL zum 65. Geburtstag, hg. von THOMAS KRISCH, THOMAS LINDNER und ULRICH MÜLLER (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 421), Bd II, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 2004, S. 880-890

In dem zur Wildbader *Eduardo*-Aufführung 1997 erschienenen Sammelband zeichnete TH. LINDNER für die musikalische Analyse verantwortlich (vgl. hier 5,23f.); seinem Beitrag zum Parodieverfahren (vgl. die Übersicht über die Entlehnungen, S. 887-889) liegt der Vortrag zugrunde, den er beim anlässlich dieser Aufführung veranstalteten Symposium der Deutschen Rossini Gesellschaft (vgl. hier 5,7) gehalten hat. Es zeigt sich, „daß das Werk ein stimmiges Ganzes darstellt und als solches eine unwiderstehliche Eigendynamik aufweist“ (S. 880): „Rossini hat gewissermaßen das Beste aus den Venezianern unbekanntem Stücken ausgewählt, nur wenig im Stil der neapolitanischen *serie* experimentiert und das Werk – nach dem Schiffbruch mit *Ermione* – auf größtmöglichen Erfolg hin konzipiert“ (S. 886).

La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 14 (2004), 56 S.

Neben fünf Rezensionen enthält das neue Heft vier Aufsätze: SAVERIO LAMACCHIA (*Das Chaos als Vorspeise: Einige Bemerkungen über Zelmira und den Experimentalismus in den Neapolitanischen Opern*, S. 4-12) bietet eine musikalische Analyse der Chor-Introduction, die „experimentell“ sei (S.11), weil sie die Reaktion auf den unmittelbar vorher geschehenen Mord an Azorre darstelle und so ins Geschehen einführe; möglicherweise ließ sich Rossini vom Eingang der *Schöpfung* Haydns anregen (S. 12). – MARTINA GREMLER (*Cenerentola und die Schauspieltruppe: Rossini-Aufführungen am Teatro Valle in Rom*, S.13-20) gibt eine Liste der Erstaufführungen von Opern Rossinis am Teatro Valle 1812-1832 (S.19f.). Buffe wurden hier als zweiteiliges Intermezzo zwischen den Akten eines Schauspiels gegeben (S.14); 1815 gastierte eine Schauspieltruppe, die auch ein (auf Etienne Cendrillon-Libretto für Isouard basierendes) Aschenputtel-Stück von S. Fabbrichesi im Repertoire hatte (S. 16), das neben Fiorinis Libretto für Pavesi und der frz. Vorlage Einfluß auf Ferretis *Cenerentola*-Buch gehabt haben könnte (S. 17f.). – BERND-RÜDIGER KERN, *Carl Stoeber und die deutsche Rossini-Pflege von den 1930ern bis in die 60er Jahre* (S. 21-33), stellt den überzeugten Nationalsozialisten und Leipziger Reichsrundfunkintendanten (1933-1945) Carl Stoeber (1893-1984) vor, der u.a. stark veränderte deutsche Fassungen von fünf Opern Rossinis vorlegte, wovon *Der Türke in Italien* (1962) an zahlreichen Theatern gespielt wurde. – RETO MÜLLER (*Rossinis Briefe an die Eltern*, S. 34-44) informiert mit vielen Zitaten über die 216 zwischen 1812 und 1830 geschriebenen Briefe, die als Bd IIIa der *Lettere e documenti* herausgegeben wurden.

*THOMAS LINDNER, *Die italienische Opera seria um 1825*, aus: Belliniana et alia musicologica. Festschrift für FRIEDRICH LIPPMANN zum 70. Geburtstag, hg. von DANIEL BRANDENBURG und THOMAS LINDNER (Primo Ottocento, 3), Wien: Praesens 2004, S. 212-234

Zur „Entwicklung der musikalischen ‚Grammatik‘ und Stilistik“ (S. 212n) zwischen Rossini und der romantischen Oper; aus eingehenden Analysen von Pacinis *L'ultimo giorno di Pompei* (Neapel 1825, S. 216-221) und Vaccais *Giulietta e Romeo* (Mailand 1825, S. 221-224) ergibt sich: „Die geschlossenen Einzelnummern lösen sich oft in miteinander vernetzte musikdramatische Makrostrukturen auf, kühne harmonische Übergänge und eine oft grelle Instrumentierung weisen allenthalben bereits auf das spezifische Kolorit des Melodramma. Dazu kommt ein sensibles Gespür der Komponisten für rhythmische Effekte, flexibleren Formenbau und eine schier unerschöpfliche

Fülle von teils äußerst kantablen, eigenständigen und ‚simplifizierten‘ Melodien, in denen die Emotionen der Protagonisten viel direkter zum Ausdruck gelangen als in den entsprechenden Rossinischen Pendants. (S. 225)“

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Belliniana II*, aus: Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del Convegno internazionale Catania, 8-11 novembre 2001, a cura di GRAZIELLA SEMINARA – ANNA TEDESCO, Firenze: Olschki 2004, S. 431-456

Zum A capella-Quartett “T’intendo si, mio cor” (ca. 1824, Text von Metastasio) und seinen Beziehungen zu einem Anfang des 20. Jhs publizierte *Tantum ergo* und zum Sextett aus *Adelson e Salvini* (S. 431-436); zu einer „Sonate F-Dur, für Klavier zu 4 Händen“, die eine Transkription des Allegretto alla polacca aus Beethovens Serenade op. 8 ist (S. 437); und (S. 437-456) zur nur in einem (späteren) Klavierauszug vorliegenden Potpourri-Ouverture zu den *Puritains*, die aufgrund der stilistischen Analyse ein Werk Bellinis sein könnte (S.450); daß der Komponist in der Tat eine Ouverture zu den *Puritains* plante, belegt ein Brief (vgl. S. 454).

*„I glaub, Euch lauft die ganze Welt in d’ Kling“. *Don Giovanni als Hanswurstdiade. Drei süddeutsche Puppenspiele des 18. Jhs. Neudruck nach J. Scheibles Das Kloster, Stuttgart 1846*, hg. und mit einem Nachwort von MARTIN STERN (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 4), Wien: Lehner 2004, 104 S.

Das schön gedruckte und gebundene Bändchen sei hier als willkommener Beitrag zur Geschichte des Don Juan-Stoffes (vgl. zuletzt hier 11,30) angezeigt. „Der Stuttgarter Verlagsbuchhändler und Antiquar Johann Scheible war ein zwischen 1830 und 1850 sehr aktiver Herausgeber von Nachdrucken verschollener Texte“ (S.82); aus seiner Sammlung *Das Kloster* legt MARTIN STERN Marionettenspiele aus Augsburg, Straßburg („mit Abstand das reichste und elaborierteste“, S. 91) und Ulm (das kürzeste, S. 63-68) neu vor. Das informative Nachwort (S. 73-91) zeigt, daß die Puppenspiele die erotischen Abenteuer Don Giovannis in den Hintergrund drängen; der Frauenheld wird hier zum „ruchlosen Serienmörder“ (S. 77). Breiten Raum nehmen natürlich die Späße der Dienerfigur Hans Wurst ein [das Dorf im Bauch des Walfischs, der Hans Wurst im Straßburger Spiel verschluckt, S. 49f., erinnert an die Erfahrungen des ‘Autors’ Rabelais im Mund des Riesen Pantagruel, vgl. *Pantagruel*, Kap.28].

SILVIA HAUPTMANN, *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jh.* (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 144), Bonn: Romanistischer Verlag 2002, 392 S.

Die von DIETMAR RIEGER betreute Giessener Dissertation (2000) analysiert fünf unterschiedliche Subgattungen des Musiktheaters repräsentierende frz. Librettobearbeitungen von Sprechdramen aus der Zeit von 1807 bis 1874. Vorher (S.18-60) werden ohne Anspruch auf Vollständigkeit (vgl. S. 32) Merkmale des als „zur Vertonung bestimmter Text“ aufgefaßten, S.19) Librettos (u.a. nach GIER) benannt: Knappheit, Vorrang der Affekte, Simultaneität, Diskontinuität der Zeit u.a. Zur typischen Stimmenverteilung (Tenor liebt Sopran, der Bariton ist dagegen, vgl. S.43) gibt es natürlich zahllose Ausnahmen, auch in der Frau HAUPTMANN interessierenden Zeit (man denke nur an Eléazar in *La Juive*). Der abschließende Überblick über die Forschung zur „Adaptation lit. Vorlagen zum Opernlibretto“ (S. 49-60) wäre in vielfacher Hinsicht zu ergänzen, zu Voltaire (S.50n) fehlt z.B. S. HENZE-DÖHRING, *Die Musikforschung* 36 (1983), S.113-127; zur *Traviata* (S.53) die substantielle Studie von H.-J. NEUSCHÄFER in seiner Ed. Dumas fils, *La dame aux camélias. Roman, théâtre, livret*, Paris 1981; zu *Luisa Miller* (S.57) P. ROSS, *Luisa Miller – ein kantiger Schiller-Verschnitt?*, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma. It. Oper im 18. und 19. Jh.*, hg. von J. MAEHDER und J. STENZL, Frankfurt/M.etc.1994, S.159-178; u.a.m.

Ausführlich behandelt werden dann die Tragédie lyrique *La Vestale* von E.Jouy (1807, nach J.G.Dubois-Fontanelle, *Ericie ou la Vestale*, UA 1789), der Grand Opéra *Dom Sébastien, roi de Portugal* von E. Scribe (1843, nach P.-H. Foucher, *Dom Sébastien de Portugal*, 1838), der Drame lyrique *Faust* von J.Barbier und M.Carré (1859, nach M.Carré, *Faust et Marguerite*, 1850), die komische Oper *Le Comte Ory* von Scribe und Delestre-Poirson (1828, nach dem gleichnamigen Vaudeville derselben Autoren, 1816), und schließlich der Opéra-bouffe *La Périochole* von Meilhac und Halévy (1868; untersucht wird die zweite Fassung von 1874, vgl. S.296), der freilich kaum als „librettistische Einrichtung“ (so S. 326) von Mérimées Lesedrama *La Carrosse du Saint-Sacrement* (1829) zu bezeichnen ist, dem er wenig mehr als zwei seiner drei Hauptfiguren verdankt. Die Texte werden gründlich und aufmerksam analysiert, und Frau HAUPTMANN gelangt auch zu überzeugenden, allerdings nur selten überraschenden Ergebnissen: Natürlich nehmen die Autoren (einschließlich Meilhac und Halévy) den politischen und sozialen Verhältnissen gegenüber eine „bejahende Haltung“ ein (S. 364), natürlich ist Scribes *Dom Sébastien* wie alle seine Grand opéra-Libretti von Kontrasten geprägt (S. 155), natürlich läßt der Drame lyrique einen „Rückzug auf die Innerlichkeit“ erkennen (S. 211), u.a.m. Manches, was z.B.an *Dom Sébastien* beobachtet wird, ist charakteristisch für Scribes Grands Opéras allgemein: Die „Absage an Fanatismus“ (S.177) findet sich schon in *Les Huguenots*, die Liebe des Protagonisten zu einer Nordafrikanerin (dazu S.159) weist voraus auf *L'Africaine* und wäre vor dem Hintergrund der Ideologie des Kolonialismus zu untersuchen. Vielleicht ist das Corpus zu heterogen, um tieferes Eindringen in die einzelnen Werke zu ermöglichen; und vielleicht ist das Begriffspaar *prodesse* und *delectare*, auf das immer wieder rekurriert wird (vgl. S. 123, 238, 363 und passim) doch ein bißchen zu undifferenziert, um literarische Phänomene des 19. Jhs zu erschließen.

Hier und da finden sich Lücken oder Ungenauigkeiten (kann man von einem „Sieg der Romantik in der *Bataille d'Hernani*“, so S. 131, sprechen? – zu Scribe, S.147ff., erg. J.-CL.YONS Biographie, dazu hier 8,28 – „Funktionäre“, S. 179, ist Gallizismus, I. 'Beamte' – *Là-haut* von M.Yvain ist keine Parodie von Barbiers und Carrés *Faust*-Libretto und nicht „unmittelbar nach [dessen] Premiere“, so S.201n, sondern 1923 entstanden – zum gesprochenen Dialog in Opéra comique und Opéra-bouffe, dazu S. 230f., 337, wäre jetzt BETZWIESER, dazu hier 10,23f., heranzuziehen; u.a.m.). Daneben gibt es allerdings auch zahlreiche gute Beobachtungen, an die künftige Forschung anschließen kann: z.B. zum im Verhältnis zum Vaudeville expliziteren Libretto des *Comte Ory* (S. 264) oder zu einer möglichen Parallele zwischen der Rückkehr der Kreuzritter in diesem Stück und der Restauration der Bourbonen-Monarchie (S. 273f.). Auch was im Schlußkapitel (S. 323-364) über den je verschiedenen stilistischen Anspruch der Subgattungen des Librettos (S. 345) oder zur Charakterzeichnung, die nicht notwendigerweise Vereinfachung der Schauspielvorlagen impliziert (S.352), gesagt wird, trifft zu. Insofern stellt die Arbeit trotz allem einen willkommenen Beitrag zur Erforschung des frz. Librettos im 19.Jh. dar.

*ANSELM GERHARD, „*Tinta musicale*“. *Flotows Martha und die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Analyse in Opern des 19. Jhs*, Archiv für Musikwissenschaft 61 (2004), S. 1-18

Ausgehend von der Beobachtung, daß die herkömmliche, auf Beethovens „motivische Arbeit“ ausgerichtete Analyse-Methode der „Klangregie und Gestik“ ins Zentrum rückenden Opernmusik des 19. Jhs nicht angemessen sei (S.1f.), findet GERHARD in der der romantischen *Couleur locale* entsprechenden (vgl. S. 6) *tinta musicale* eine neue analytische Kategorie. Daß Opernkomponisten „spätestens seit den 1840er Jahren mit Vorliebe gerade (...) banale, reduktionistische Motive als vereinheitlichende Elemente wählen“ (S. 18), wird an Opern Verdis (S. 5f.) und vor allem an *Martha* illustriert (S. 10-18): Aus dem zitierten ‘Volkslied’ von der „last rose of summer“ isoliert Flotow ein „musikalisches Motiv von seltener Banalität, den punktierten Gang vom Grundton über die Sekund zur Terz“ (S. 7), das sich in der Oper als allgegenwärtig erweist.

ARNOLD JACOBSHAGEN / MILAN POSPÍŠIL (Hrsg.), *Meyerbeer und die Opéra comique* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 20), Laaber: Laaber 2004, 441 S.

Der gewichtige Band dokumentiert im wesentlichen eine Tagung, die im Dezember 1998 auf Schloß Thurnau stattfand (auch die Akten der Folgeveranstaltung in Prag liegen bereits vor: *Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, hg. von M. POSPÍŠIL, A. JACOBSHAGEN, FR. CLAUDON und M. OTTLOVÁ, Prag 2003). Die 24 Beiträge verteilen sich ungefähr gleichgewichtig auf vier Abschnitte (die nur im Inhaltsverzeichnis, S. 5f., benannt werden).

Die Opéra comique um die Mitte des 19. Jhs: THOMAS BETZWIESER (*Opéra comique als Geschichte und Gegenwart: Ästhetische Positionen – historische Tendenzen – historiographische Konsequenzen*, S. 9-29) zeigt, daß das lange selbstverständliche „Nebeneinander von Dialog und Musik“ (S. 11) um die Mitte des 19. Jhs u.a. wegen der häufigen „Substituierung des Dialogs durch Rezitativfassungen“ (S.15) wieder problematisch wird. Eine „Hinwendung zur älteren Opéra comique“ (S.15) kommt nicht nur durch Reprisen von Werken Grétrys u.a. (S. 16), sondern auch in der Stoffwahl der Librettisten zum Tragen: Sujets aus dem 18. Jh. bieten Gelegenheit zu musikalischen Zitatens oder Pastiche (S. 17-21). Der Rekurs auf die Tradition ist als Kritik an einer durch Annäherung an den Grand Opéra geprägten Gattungsentwicklung zu verstehen (S. 22), wie nicht nur an J.Offenbachs berühmtem Wettbewerbsaufwurf von 1856 deutlich wird (dazu S. 23-26). Meyerbeers Opéras comiques verkörperten in diesem Zusammenhang „das Historische (...) als Stilverschmelzung“ (S. 29).

HERVÉ J. LACOMBE (*Definitionen der Operngattungen in den französischen Lexika des 19. Jhs*, S. 30-62) [erstmal veröffentlicht 1995, vgl. S. 30] untersucht neunzehn Lexika, die das gesamte 19. Jh. abdecken (vgl. die Liste, S. 31-33). Das Grunddilemma jeder Klassifikation scheint die Spannung zwischen dem „Charakter der Stücke“ (ernst vs. komisch) und der „Form“ (mit / ohne Dialoge) zu sein (S. 39; in Tabelle 1 I. bei *Opéra héroïque* statt „gesungen“, „gesprochen und gesungen“, vgl. S. 47). Der Abschnitt zur Entstehung der Bezeichnung *opérette* (S. 57-60) zeigt, daß eine scharfe Trennung zwischen *opérette*, *opéra-bouffe* und *opéra-comique* unmöglich ist (vgl. S. 59).

MARY-JEAN SPEARE (*Convention and structure in opéra-comique at mid-century*, S. 63-80) analysiert drei Opéras comiques von Victor Massé (neben dem bekannten Einakter *Les Noces de Jeanette*, 1853, *Galathée* [zwei Akte, 1852] und *Les Saisons* [drei Akte, 1855]) und *Gil Blas* von Théodore Semet (fünf Akte, 1860); die Libretti stammen sämtlich von Barbier und Carré. *Les Saisons* und *Gil Blas* repräsentieren die ernsthaft-sentimentale Spielart der Gattung (vgl. S. 69). – NAOKA IKI („J'en suis persuadé: je n'ai été qu'un auteur de Vaudevilles“. *Scribes „livret bien fait“ exemplifiziert an ausgewählten Opéras comiques aus der Mitte des 19. Jhs*, S. 81-97) findet in den Libretti die Dramaturgie der „pièce bien faite“ wieder (vgl. S. 86). In den 50er Jahren „verschwimmen“ die ohnehin nie festen Gattungsgrenzen“ „immer mehr“ (S. 88); Kurzanalysen machen u.a. die Bedeutung

des „Quiproquo“ im Opéra comique deutlich (S. 93). *L'Étoile du nord* für Meyerbeer erscheint als „eine ‚verschlüsselte‘ Grand opéra“ (S. 94; l. ‚verkappte‘?).

MANUELA JAHRMÄRKER (*Eröffnungsstrategien in der Opéra comique der 1850er Jahre: Scribe, Meyerbeer und die Zeitgenossen*, S. 98-122) vertritt die These, „daß Scribes Introdution zu *L'Étoile du nord*, so sehr sie im Sinne der *pièce bien faite* ein Beispiel par excellence für den Beginn medias in res darstellt, altmodisch zu werden begann, demgegenüber der Beginn von *Le Pardon de Ploërmel* (...) modern und zukunftsorientiert erscheint, weil er episch erzählt und sich dramatisch eher beiläufig-zufällig entwickelt“ (S. 100). Scribe lege seine Eröffnungsszenen als (Chöre, Soli und gesprochenen Dialog verbindende) „Tableaeinheit“ an (S.105), in der die Figuren vorgestellt bzw. die der Handlung zugrundeliegende Konfliktstruktur („Spannungsgefüge“, S. 121) entfaltet werde; dagegen brächten Scribes Zeitgenossen in der Introdution bereits die Handlung voran, was eine „durchgehende Vertonung“ ohne gesprochenen Dialog sinnvoll erscheinen lasse (S. 122). Freilich sind die beiden Introdutionstypen in der dramaturgisch-librettistischen Praxis weniger eindeutig geschieden als in der Theorie (S. 110).

Meyerbeer und die Opéra comique: MARK EVERIST („Der Lieblingswunsch meines Lebens“. *Contexts and Continuity in Meyerbeer's opéras comiques*, S. 123-151) belegt Meyerbeers lebenslanges Interesse am Opéra comique mit seinen Urteilen über Werke anderer Komponisten (S. 124-129), bespricht aufgegebenen Opéra comique-Projekte (S. 130f.) sowie *Marguerite d'Anjou* und *La Nymphe de Danube* (beide 1826, mit Musik aus Meyerbeers it. Opem, S.132-134). In *L'Étoile du nord* und *Le Pardon de Ploërmel* folgt z.B. die Verteilung von Musik und gesprochenem Dialog den Konventionen der Zeit (S. 137); dagegen hat Meyerbeer den gesprochenen Text der Melodramen häufiger als andere rhythmisiert (S. 141ff.). – WOLFGANG KÜHNHOLD (*Von Bertrams zu Bertram: Meyerbeers erste Opéra comique*, S. 152-165) zeigt, wie Bertrams Rolle vom Opéra comique-Entwurf zur Grand opéra-Version (wohl auf Betreiben Meyerbeers) ausgeweitet wurde, und weist besonders auf die erst neuerdings bekannt gewordene ‚große‘ Bertram-Arie für den fünften Akt hin (S.159-161) [der S. 163 kommentierte, „vierhebige Anapäst“ ist ein ganz regelmäßiger Alexandriner]. – ARNOLD JACOBSHAGEN („Ich fürchte fast, das heißt cabaliren.“ *Le Portefaix von Hérol, Meyerbeer und Gomis*, S. 166-185), vgl. schon seinen Aufsatz im Meyerbeer Magazin 12 (2003) und dazu hier 11,35f. – MILAN POSPIŠIL (*Die opéra comique und das Komische in Les Huguenots*, S. 186-194), zur zeitweise in Erwägung gezogenen Umarbeitung der Oper in einen Opéra comique (S. 186-188) und zum Einfluß von V. Hugos Dramenästhetik: In der Figur Marcells verbinde sich Sublimes und Grotteskes (S. 190); die Rezitative entsprächen über weite Strecken den Prosadialogen im Opéra comique (S. 192). Allgemein stünden die ersten drei Akte dieser Gattung nahe, erst in den beiden Schlußakten setze sich die tragische Große Oper durch (S. 193).

FRIEDER REININGHAUS (dessen Beitrag *Der lange Schatten Meyerbeers. Über einige Motive und Verfahrensweisen in Jacques Offenbachs Les Contes d'Hoffmann und ihre Herkunft*, S.195-210, deutlich erkennen läßt, daß er sonst hauptsächlich für Zeitungen schreibt) ruft zunächst mit etwas angestrenzter Emphase die Wiedergeburt des Opéra comique in unserer Gegenwart aus (S.195-197), ehe er zur Beziehung zwischen „M. und O.“ (S. 199f.) und zu den Meyerbeer-Parodien bei Offenbach (S.201f.) bekannte Fakten rekapituliert [bei der Uraufführung von *Monsieur Choufleuri* (31. Mai 1861) war Offenbach nicht „32“ (so S. 201), sondern knapp 42 Jahre alt]. Die Ausführungen zu *Dinorah*-Reminiszenzen in den *Contes d'Hoffmann* (S. 203f.) sind reine Spekulation; die Beziehung zwischen Antonias Romanze und Raouls Romanze in den *Huguenots* (dazu S. 204-210) war bereits bekannt. – Der Beitrag des 2001 verstorbenen ROBERT DIDION (*Die Eroberung der neuen Welt in Opéra und Opéra comique*, S. 211-220) erschien bereits im Meyerbeer Magazin 11 (2002), dazu hier 10,27.

L'Étoile du nord: SABINE HENZE-DÖHRING (*L'Étoile du Nord: vom Entwurf zur Ausführung*, S.221-230) zeichnet den Entstehungsprozeß der Oper aufgrund der Tagebücher, Briefe und Taschenkalender Meyerbeers nach (vgl. die tabellarische Übersicht, S.224-226). – OLIVIER BARA (*L'Étoile du nord ou l'opéra-comique en ses extrêmes*, S. 231-247) belegt zunächst die Nähe zumal des zweiten Akts der *Etoile* zum Grand opéra: „Meyerbeer travaille bien dans une logique de la dépense et de l'excès là où l'opéra-comique est plus enclin à afficher les vertus de l'économie et de la modération“ (S. 236). Die „appartenance au pur spectacle dans sa dimension ludique et fantasmatique“ (S. 247) macht das Werk dennoch zu einem Opéra comique; im übrigen werden zahlreiche Topoi der Gattung zitiert (S. 241), und es wird auf ältere Werke des Repertoires Bezug genommen (S. 243-245). – ROBERT IGNATIUS LETELLIERS (textlich-musikalische Analyse (Che sarà sarà: the „star“ of which dreams are made. *Scribe's and Meyerbeer's L'Étoile du nord*, S. 248-272) stellt u.a. die Polarität von Isolation und Integration der Protagonisten als für das Libretto zentral

heraus (S. 251-254) und zeigt (ausgehend von den musikalischen Motiven, die den Stern und Peters Aufbrausen repräsentieren, S.255f.), wie das Werk zwischen Komödie und (beinahe) Tragödie, Pastorale und Sphäre des Militärs, Romanze und Märchen (S.258-261), aber auch Konvention und Innovation oszilliert.

GABRIELLA DIDERIKSEN (*Meyerbeer and the first London production of L'Étoile du nord*, S. 273-284) informiert vor allem auf der Grundlage der (unveröffentlichten) Tagebücher des Theaterdirektors Frederick Gye über die Aufführung der *Étoile* 1855 im Opernhaus Covent Garden (auf italienisch), für die Meyerbeer einige Änderungen an der Partitur vornahm bzw. autorisierte. – SEBASTIAN WERR (*Muß eine komische Oper komisch sein? Zum Mailänder Fiasko von Meyerbeers La stella del nord*, S. 285-293) belegt den Mißerfolg der it. Erstaufführung der *Étoile* am Teatro alla Canobbiana (30. April 1856) an Pressekritiken (S. 288-291) und erklärt ihn damit, daß das zeitgenössische it. Publikum die Semiseria als Spielart der Buffa begriff (S. 291), die daraus resultierenden Erwartungen von Meyerbeers Werk aber nicht eingelöst wurden [im it. Zitat S.288 u. Z. 5 „il luogo“ l. in].

Le Pardon de Ploërmel: MARIE-CLAIRE MUSSAT (*Meyerbeer et la Bretagne: à propos du Pardon de Ploërmel*, S. 294-313) identifiziert die Erzählungen Emile Souvestres, die den Librettisten als Quelle dienten (S. 294-299), verweist auf die Beliebtheit bretonischer Sujets in Literatur, bildender Kunst und Theater des 19. Jhs (S. 304), begründet die Wahl des Titels und des Schauplatzes Ploërmel u.a. damit, daß der nahegelegene Wald von Paimpont seit ca. 1820 mit dem aus der Artusliteratur bekannten Wald Brocéliande gleichgesetzt wurde (S. 306f.) [Papst „Jean XXII“, der 1956 den Pardon von Saint-Anne-d'Auray besucht habe (S. 305n), ist Angelo Roncalli, der 1958 als Johannes XXIII. Papst wurde]; die Angaben zu Kostümen (S. 309f.) und Geographie im Libretto gehen die bretonische Realität nicht genau wieder (S. 309f.), auch Meyerbeer erzeugte couleur locale nicht durch Verwendung authentischer bretonischer Melodien (S. 311f.). – MARTA OTTLOVÁ (*Eine Bemerkung zur Konzeption von Le Pardon de Ploërmel*, S.314-317) verweist auf die Bedeutung der (an zyklischen Zeitrhythmus gebundenen, S. 315) Idylle: „das idyllische Modell mit seinen oft prägnanten folkloristischen Zügen (...) [kam] der Opéra comique mit ihrer Tendenz zur Bildrealistik, zur Schilderung einer konkreten folkloristischen oder als national empfundenen Couleur locale entgegen“ (S. 317).

DAMIEN COLAS (*Le Pardon de Ploërmel et la question de la mélodie*, S. 318-342) analysiert (ausgehend von Beobachtungen des Kritikers Fétis, der von Opéra comique-Texten Isometrie und rhythmische Regelmäßigkeit fordert) Meyerbeers (von italienischen Mustern deutlich abweichende) Melodik: „L'usage conjoint de schémas métriques multiples, le recours systématique au contre-accent initial, l'emploi de scansions composées sont trois paramètres typiques des procédés compositionnels de Meyerbeer dans *Le Pardon de Ploërmel* (...) Ces trois paramètres témoignent tous de la grande autonomie que s'octroie Meyerbeer dans son travail de mélodisation par rapport au substrat poétique qui lui est fourni par le librettiste. (S. 339)“

ALBERT GIER (*Marthe + Esmeralda = Dinorah oder Barbier & Carré in Brocéliande*, S. 343-353 [der Beitrag entstand 1987]) diskutiert (im Anschluß an Bemerkungen zu den Kritikern der Uraufführung, S. 343f.) das Verhältnis des Librettos zu den bretonischen Erzählungen Souvestres (S. 345-348) und vertritt die These, die Ziege Bellah sei von Esmeraldas Djali in Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* inspiriert (S.350f.) – RUTH E. MÜLLER (*Desillusionierung und Verrätselung. Emile Souvestres Erzählzyklus Les Récits de la muse populaire als Quelle für das Libretto von Meyerbeers Le Pardon de Ploërmel*, S. 354-360) erschien bereits in Meyerbeer Magazin 9 (2000),vgl. dazu hier 8,28. – MARIA BIRBILI (*Anmerkungen zur Entstehung von Le Pardon de Ploërmel – Eine Auswertung der handschriftlichen Librettoquellen aus den Nachlässen von Barbier und Meyerbeer*, S. 361-383) beschreibt und klassifiziert die Quellen des anscheinend von Barbier allein (vgl. S. 363) verfaßten Librettos (insgesamt zehn hs.lliche Versionen, S. 364-373) [der Hinweis auf ein angebliches Sprechdrama von Carré nach Souvestre, vgl. S.363n10, stammt nicht von mir; RUTH E. MÜLLER zweifelt (mit guten Gründen) an der Existenz eines solchen Textes, vgl. S. 354f., sowie auch GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER – s.u. –, S. 391]. „Der Einakter Barbiers unterscheidet sich vom endgültigen dreiaktigen Libretto durch seine Dramaturgie und nicht durch seine Länge“ (S. 374); vgl. etwa die Darstellung von Dinorahs Wahnsinn (S. 374-378), die Echo-Effekte und die „quasi obsessiven“ Verwendung der Rondoform (S. 381-383). – GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER (*Les Ombres reparus. Überlegungen zur Dramaturgie von Le Pardon de Ploërmel*, S. 384-403) demonstriert die „Herübernahme wichtiger Versatzstücke und Bauelemente des romantischen Balletts“ der 30er und 40er Jahre (S. 385) in Meyerbeers Oper: Der im Text allgegenwärtige Begriff *ombre* (S. 386f.) verweise auf den von Marie Taglioni berühmt gemachten „pas de l'ombre“ (S.

386f.). Aktion sei weniger wichtig als die „innere Bewegung [der] Akteure“: „Eigentlicher Inhalt der Opéra comique ist das Gegenüber zweier Bewegungstopoi: der szenische Bewegungstopos einer Wallfahrt rahmt die stillstehende Zeit des Wahnsinns ein“ (S. 398). Die Oper erscheint somit als eine Art „Ballet chanté“ (S. 402). – Die Beziehung des *Pardon de Ploërmel* zum Ballett ist auch Ausgangspunkt der (von FOUCAULT, FREUD und VAN GENNEP angeregten) Überlegungen von CHRISTOPH BLITT (*Wahnsinn als Zeichen: zur „Schattenarie“ der Dinorah*, S. 404-428): Meyerbeer mache erstmals die (in älteren Werken angelegte) Verbindung von Wahnsinn und Tanz auf der Opernbühne sichtbar (S. 406). Wahnsinn erscheint als Zwischenzustand („liminale Phase“, S. 417), die drei Akte der Oper ließen sich den „drei Phasen eines Übergangsritus“ zuordnen (S. 420). „Liminale Phänomene“ wie Ernte, Verlobung und Heirat u.a. spielen schon im Ballett *Giselle* eine wesentliche Rolle (S. 425). Die Prozession im dritten Akt des *Pardon* bedeute „Heilung durch Heiligung“ und die „Reintegration Dinorahs und Hoëls in die Gesellschaft“ (S. 427).

*FRANK PIONTEK, „Auch bin ich wahrhaftig nicht gleichgültig gegen ihn!“ Wagner und Berlioz, aus: Berlioz, Wagner und die Deutschen, hg. von SIEGHART DÖHRING, ARNOLD JACOBSHAGEN und GUNTHER BRAAM, Köln: Dohr 2003, S.25-52

Läßt die zahlreichen Äußerungen zu Berlioz in Wagners Schriften und Briefen (und in Cosimas Tagebüchern) Revue passieren, um das „Gemenge aus Bewunderung und Kritik“ gegenüber dem Konkurrenten und (zeitweiligen) Freund zu illustrieren. Hervorgehoben sei Wagners vernichtendes Urteil über die Dichtung der *Troyens* (vgl. S. 41f.).

*ANSELM GERHARD, *Berlioz, „l'imprévu“ und die klassizistische Odentheorie*, aus: Berlioz, Wagner und die Deutschen, hg. von SIEGHART DÖHRING, ARNOLD JACOBSHAGEN und GUNTHER BRAAM, Köln: Dohr 2003, S. 239-247

Verweist auf das 1854 erschienene, von Boileaus *Art poétique* inspirierte Lehrgedicht *L'Art musical* eines 'Klavierstimmers' P.-A. Michel (Pseudonym?), der Boileaus Odentheorie („Pour elle un beau désordre est un effet de l'art“) auf die Symphonie (und speziell auf das symphonische Schaffen von Berlioz, vgl. S. 244) bezieht.

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr.2 (Oktober 2004), 56 S.

Die zweite Nummer der neuen Zeitschrift ist doppelt so umfangreich wie die erste (vgl. hier 11,40). Neben Berichten über das Festival in Bad Ems 2004 (und einer Vorschau auf 2005) enthält sie das Resumé eines Vortrags von ROBERT POURVOYEUR (*Offenbach in Russland: Rezeption und Nachfolger*, S.1-6), vor allem zu Offenbach-Aufführungen in der Sowjetunion und russischen Operetten der 40er bis 60er Jahre; den thematischen Schwerpunkt bildet jedoch *La Grande-Duchesse de Gérolstein*: PETER HAWIG (S. 15-20) weist auf die zahlreichen Neuinszenierungen der letzten Zeit

hin und würdigt die (in Straßburg ausprobierte) quellenkritische Ausg., die nach der Première 1867 vorgenommene Kürzungen rückgängig macht. Auf die neue Fassung geht auch ALEXANDER FLORES in seiner Kritik der Straßburger Aufführung (S. 21-23) nochmals ein. HANS RUDOLF HUBER äußert sich kritisch zu Jürgen Flimm's Zürcher (bzw. Grazer) Inszenierung und würdigt eine halbprofessionelle Einstudierung in Sirmach (S. 24-31). – Ein weiterer (von wem auch immer sehr holprig übersetzter) Beitrag von ROBERT POURVOYEUR (S. 32-40) situiert *La Périchole* „Im Schatten der Großherzogin“ und stellt u.a. die Unterschiede zur angeblichen Vorlage von Mérimée heraus (dazu auch oben, 40) [S. 34 „zwischen 1861 und 1876“ 1. 1761 und 1776; zum Namen *Périchole* (S. 35) ist allgemein bekannt, daß sp. *cholo* „Mestize, Mischling“ heißt, die Bedeutung ist also 'Hund / Hündin von einem Mischling'. Übrigens verzeichnet ein älteres Wörterbuch für *cholo* im Spanischen Chiles die Bed. „schwarzer Hund“ (?)]. RALPH FISCHER stellt *La boulangère a des écus* als (bürgerliche) - „Cousine der Grande-Duchesse“ vor (S. 41-53) und geht dabei auf die Entstehungsgeschichte und auf Parallelen zur *Grande Duchesse* und anderen Werken von Offenbach, Meilhac und Halévy ein.

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr.3 (April 2005), 54 S.

Die dritte Ausgabe des Journal folgt der zweiten etwa im Halbjahresabstand. Sie bietet Informationen zum bevorstehenden Jacques-Offenbach-Festival in Bad Ems (S. 49-51), Aufführungsberichte und Hinweise auf Kommendes, Buch- und CD-Besprechungen und Ähnliches. Außerdem ist die erste Hälfte des Vortrags von ROBERT POURVOYEUR abgedruckt (*Offenbach in Russland: Rezeption und Nachfolge*, S. 5-14), der russische Offenbach-Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten behandelt; PETER HAWIG bewertet die quellenkritische Neuausgabe von Offenbachs Cellokonzert (S. 19-21); ALEXANDER FLORES weist (nochmals) auf die Veröffentlichung Offenbachscher Zensurlibretti auf den Internetseiten der Offenbach Edition Keck hin (<http://www.offenbach-edition.de>); und anderes. Alle Offenbachianer werden für die nützlichen, stets aktuellen Informationen dankbar sein.

*PETER HAWIG, *Die Rheinnixen von Jacques Offenbach. Die ideale konzertante Oper?*, Bad Emser Hefte 250 = Jacques-Offenbach-Reihe 137, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2005, 27 S.

Bietet eine ausführliche Inhaltsangabe (S. 2-12) des Librettos von Nwitter (dt. Übers. Alfred von Wolzogen); die „wenig organische Ansammlung platter Versatzstücke mit aufgesetzter Vaterländerei“ (S. 17) wird als „Monstrosität“ (S. 14) qualifiziert, die speziell am Uraufführungsort Wien „arg deplatziert“ wirken mußte (S. 17). Angesichts dieses vernichtenden Urteils fragt man sich freilich, wie ein so erfahrener Theatermann wie Offenbach derart von allen guten Geistern verlassen sein konnte, daß er diesen Text komponierte; vielleicht sah er, und sahen die Zeitgenossen, darin doch etwas, was wir Heutigen nicht mehr zu entdecken vermögen? Als Stoffquelle nennt HAWIG A. Adams *Giselle*-Ballett (S. 14; die historisch-vergleichende 'Nixologie' [© des Terminus JOACHIM HERZ] mag noch andere Anknüpfungspunkte zutage fördern), innerhalb der Gattung Grand Opéra weise das Werk besonders enge Verbindungen zu Halévy's *Juive* auf (S. 17). Die Musik zeige Offenbach „auf dem Höhepunkt seiner melodischen Erfindungsgabe“ (S. 19); das Plaidoyer für konzertante Aufführungen (S. 21) bedeutet allerdings eine Kapitulation vor der Herausforderung, die eine solche Oper nicht nur für das moderne Regietheater darstellt.

*PETER ACKERMANN und RALF-OLIVIER SCHWARZ (Hrsg.), *Jacques Offenbachs opéra-bouffe Le Château à Toto. Materialien – Texte – Dokumente*, Teil 1/2, Bad Emser Hefte 253.1/2 = Jacques-Offenbach-Reihe 135/136, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2005, 34, 39 S.

Jacques Offenbachs *Château à Toto* (1868, Text Meilhac und Halévy) ist ein großartiges, sehr zu Unrecht vergessenes Stück (ein älterer Radio-Mitschnitt – dankenswerterweise mit den Dialogen – ist über die frz. Offenbach-Gesellschaft erhältlich: 2 CDs, J09809001 A/B). Nach zweijähriger Vorbereitung (vgl. die „Chronologie“, Teil 1, S. 4-6) wurde es 2003 von Studenten der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/M. in Bad Ems und Frankfurt aufgeführt. Vier Beiträge erschließen das Werk und dokumentieren die analytischen und konzeptionellen Überlegungen des Inszenierungsteams: RALF-OLIVIER SCHWARZ (*Zum historischen Kontext von Le Château à Toto*, Teil 1, S. 7-14) skizziert die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte und gibt knappe Hinweise zur Intertextualität (S. 11f.; der Bezug zu Boieldieus *Dame blanche* ist offensichtlich). PETER ACKERMANN (*Anmerkungen zur musikalischen Dramaturgie*, Teil 1, S. 15-18) verweist u.a. auf die „Häufigkeit in der Verwendung von Rondoformen“ (S. 15) und analysiert die Tonartenfolge. Der Regisseur ALEXANDER GRÜN steuert zum einen *Theaterpraktische Anmerkungen zum Werk* (Teil 1, S. 19-32: zu den Solistenpartien, Chor und Orchester, S. 28-32 zur Übersetzung: die Dialoge und fünf im deutsch-französischen Klavierauszug [o.J.] nicht enthaltene Nummern mußten neu, bzw. erstmals verdeutscht werden), zum anderen eine Nummer für Nummer vorgehende musikalisch-dramaturgische Analyse bei (Teil 2). Leider ist die deutsche Übersetzung (die man gern vollständig gelesen hätte) nicht enthalten.

**Les Contes d'Hoffmann*. Programmbuch der Salzburger Festspiele 2003, 107 S.

Das aufwendig illustrierte Programmbuch enthält neben Anmerkungen zur Inszenierung und den Biographien der beteiligten Künstler drei Aufsätze: ALAIN PATRICK OLIVIER (*Das offene Werk... und sein besonderer Reiz: Zur Salzburger Fassung der Contes d'Hoffmann*, S.20-32) zeichnet die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Oper nach und rechtfertigt die Entscheidung, eine neue Mischfassung zu erstellen, die bekanntlich scharf kritisiert wurde (vgl. z.B. MICHAEL KAYE, *Orpheus festival* [Sonderheft] 2003, S.[63]). Das Verständnis leidet unter einer unidiomatischen, manchmal falschen deutschen Übersetzung. „Marguerite Ugale“ (S.24) hieß bekanntlich Ugalde. In der Passage über Raoul Gunsbourg (S. 25f.) findet man sich nur zurecht, wenn man die Geschichte schon kennt. Übrigens: *ivre mort* heißt nicht „zu Tode betrunken“ (so S. 23), sondern ‚sturzbesoffen‘. – JENS MALTE FISCHER (*Jacques Offenbach – Zeitgenosse mancher Gegenwart*, S. 36-45) faßt die bekannten Tatsachen über Offenbachs Karriere, die Zeitverhältnisse und die Rezeption seiner Musik (vor allem bei Wagner, Nietzsche und Karl Kraus) zusammen; leider vermeidet er weder das Klischee von der Sehnsucht des Operettenkomponisten nach der großen Oper (S. 37f.) noch die längst widerlegte Auffassung, Offenbach hätte nach 1871 keinen Erfolg mehr gehabt (S.41f.) [der 1871 geborene Marcel Proust konnte schwerlich mit dem 1883 gestorbenen Edouard Manet „befreundet“ sein, so S.36]. – RALPH-G. PATOCKA (*Eine Montage aus Wahnsinn, Dämonie und Alkohol?*, S. 48-53) setzt Offenbachs Protagonisten in Beziehung zu Leben und Werk E.T.A. Hoffmanns.

UDO BERMBACH, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Zweite, überarb. und erweiterte Aufl., Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, XII + 396 S.

Das erstmals 1994 veröffentlichte Buch liegt in zugleich gekürzter (um die Werkanalysen, die unterdessen anderswo erschienen sind) und erweiterter (um Kapitel zu Wagners Antisemitismus und zu seinen späten Schriften) Neuausgabe vor (vgl. S. IX). BERMBACH faßt seine These pointiert zusammen: Wagner habe sich „durch Lektüre wie eigene Erfahrungen einen Grundvorrat gesellschafts- und kulturkritischer Topoi zugelegt (...), die eingebunden und vielfach verwoben in das zeitgenössische politische Denken sind, vorwiegend in das der anarchistischen, sozialistischen und radikal-demokratischen Linken“ (S. VIII).

Die Beweisführung erfolgt in drei Schritten: Zunächst werden die „Anfänge“ des Schriftstellers Richard Wagner untersucht (S. 1-22), Einflüsse des Jungen Deutschland und Nähe zu anarchistischen Positionen werden u.a. in den Libretti zum *Liebesverbot* und zu *Rienzi* aufgezeigt, dann werden die „revolutionären Traktate“ der Jahre 1848/49 analysiert (S. 23-79). Der Hauptteil des Buches (S. 81-260) ist dann den Zürcher Kunstschriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1850/51) gewidmet, die als „ein großer, fast systematischer Wurf“ (S. 87) betrachtet werden: Wagner deute die europäische Geschichte seit den Griechen als „Verfallsgeschichte“ und gelange von der Kritik des Christentums, der bürgerlichen Gesellschaft und des Staates zum Gegenentwurf einer (durch die Revolution zu schaffenden) neuen Gesellschaft; parallel dazu führe Kritik an der Oper und dem bürgerlichen Kulturbetrieb zur (in Analogie zur attischen Tragödie konzipierten) „ausgreifenden politisch-ästhetischen Utopie“ (S. 173) des Gesamtkunstwerks, das die „Aufhebung der Politik in der Kunst“ ermöglichen solle (vgl. das Schema, S. 94). In diesem Kontext wird auch das Pamphlet *Das Judentum in der Musik* (1850) behandelt (S. 261-282). Der dritte Teil (S. 283-359) sucht dann am Beispiel von Wagners Schopenhauer-Rezeption, Hinwendung zum Christentum und Annäherung an „Positionen nationalkonservativer, völkischer und rassistischer Autoren“ (S. 337; besonders zum Grafen Gobineau, S. 349ff.) zu erweisen, daß der Komponist seinen Grundüberzeugungen bis zuletzt treu geblieben sei.

Die Darstellung informiert umfassend (und etwas redundant) über Wagners Verhältnis zu Theoretikern wie Bakunin (S. 32ff.), Feuerbach (S. 95 und passim) oder Constantin Frantz (S. 345f.), über seine Einstellung zum Privateigentum (S.113), zur griechischen Polis (S. 130ff.) etc.; manchmal werden Wagners Schriften als Demonstrationsobjekt für ein politologisches Einführungsseminar zweckentfremdet, aber man erfährt doch viel Neues und Wichtiges.

BERMBACH widerspricht Versuchen, Gedanken Wagners als konservativ oder reaktionär zu verstehen, wiederholt mit dem Argument, Vergleichbares sei auch bei sozialistischen oder anarchistischen Theoretikern zu finden (vgl. z.B. S. 127f. zur „These des Geschichtsverfalls“); er scheint dabei das (zumindest für Frankreich allgemein bekannte, vgl. z.B. Z. STERNHELL, *La droite révolutionnaire 1885-1914*, Paris 1978) Faktum, daß Anarchismus und Sozialismus einerseits, Prä- und Protofaschismus andererseits personell wie ideologisch eng verflochten sind, außer Acht zu lassen. – Wagners historisch unhaltbare Sicht der Opernentwicklung wird (S. 151-163) „rekonstruiert, nicht historisch überprüft“ (S. 158, vgl. S. 162; auf „Defizite“ wird nur S.171 hingewiesen), da sie „vor allem als Voraussetzung [von Wagners] (...) Idee vom Musikdrama“ diene (S. 172); durch die einseitige bis falsche Darstellung wird nun aber die Kontinuität, die Oper und Musikdrama durchaus verbindet (speziell was das Textsubstrat angeht), kaschiert und (analog zu Wagners Vision der politischen Geschichte) einigermaßen gewaltsam ein radikaler Bruch konstruiert. Bei der Bewertung des Konzepts 'Musikdrama' darf man von diesem Aspekt nicht einfach abstrahieren.

BERMBACH konzentriert sich auf Kontinuitäten zwischen (linker) politischer Theorie oder Philosophie und Wagner und vernachlässigt andere (speziell französische) Traditionen. Zur Idee des Gesamtkunstwerks in der frz. Romantik (vgl. S. 210f.) wäre auf die Arbeit von M. BRZOSKA (vgl. hier 4,20f.) zu verweisen, die in BERMBACHS Literaturverzeichnis fehlt. Die Vorstellung, Rossinis Musik sei 'reaktionär' (vgl. S. 162), ist offensichtlich von Heine (*Briefe über die frz. Bühne*) beeinflusst, etc.

Das Antisemitismus-Kapitel hält sich konsequent – auch bei der Deutung des Schlußabsatzes von *Das Judentum in der Musik* (S. 271-274) – an die denotative Bedeutung von Wagners Texten. Nun gibt es aber auch eine konnotative Ebene sprachlicher Äußerungen; und wenn der von BERMBACH zitierte Linkshegelianer Bruno Bauer postuliert, daß „die Juden aufhören können, Juden zu sein, ohne es nötig zu haben, daß sie Christen werden“ (S. 275), ist das nun einmal etwas völlig

anderes, als wenn ihnen Wagner „die Erlösung Ahasvers – de[n] Untergang“ prognostiziert (auch in einer Zeit, die vom Holocaust noch nichts wissen konnte). Daran, daß dieser (und manch anderer) Text immer wieder mißverstanden wurde (vgl. S. 274), ist Wagner selbst zweifellos mitschuldig.

Ausgeklammert bleibt die vielleicht interessanteste Frage, warum ein Werk, das nach Wagners eigener Auffassung erst in der nachrevolutionären Gesellschaft auf Verständnis hätte rechnen können (vgl. S. 252), beim wilhelminischen Bürgertum unglaublich erfolgreich war und wie das Gesamtkunstwerk heute, nachdem sich Wagners Analyse der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung eindeutig als verfehlt erwiesen hat, gedeutet und verstanden werden kann. Vielleicht wird eine angekündigte Folgestudie zur „politischen Rezeption Wagners in Deutschland“ (vgl. S. 374) hier Aufschluß geben.

*SEBASTIAN NEUMEISTER, *Wagner und Calderón*, aus: S.N., *Literarische Wegzeichen. Vom Minnesang zur Generation X*, Heidelberg: Winter 2004, S.253-271

Der erstmals 1984 erschienene (hier bibliographisch aktualisierte) Beitrag informiert über Wagners „romantische“ Calderón-Rezeption (vgl. S. 256) und stellt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden heraus: „Wagner und Calderón treffen sich (...) im Willen zum Gesamtkunstwerk“ (S. 267); und einen Gedanken ADORNOS aufnehmend, stellt NEUMEISTER eine Beziehung zwischen Leitmotiv und Allegorie her (S.267f.). Dagegen sei die bei Wagner so wichtige Kategorie des Gefühls Calderón völlig fremd (S.268f.), und die religiöse Dimension des spanischen Theaters finde im Musikdrama keine Entsprechung: „Wagners *Welttheater* ist anders als dasjenige Calderóns nur eine schöne Veranstaltung“ (S. 271). [Das Zitat aus Cosimas Tagebüchern S. 262 scheint mir mißverstanden: *Shakespeare* ist für den späten Wagner „nur Drama“, Calderón dagegen bloß „Literatur“.]

*SEBASTIAN NEUMEISTER, *Calderón y Richard Wagner*, aus: ENRICA CANCELLIERE (Hrsg.-), *Giornate Calderoniane*, Palermo: Flaccovio 2003, S. 429-438

Gekürzte und leicht veränderte span. Version der oben genannten Studie.

*JOACHIM HEINZLE, *Die Rezeption in der Neuzeit*, aus: „Uns ist in alten Mären...“ *Das Nibelungenlied und seine Welt*, hg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Darmstadt: Primus 2003, S. 163-168

Geht (S.167f.) auf Wagners *Ring* und dessen Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus ein (dazu die Katalognummern 154-161, vgl. S. 177-181).

VLASTA REITTEREROVÁ – HUBERT REITTERER. Mit einem Beitrag von HANS PETER HYE, *Vier Dutzend rothe Strümpfe... Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedrich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Kommission für Theatergeschichte. Theatergeschichte Österreichs, Bd III: Wien, Heft 4), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004, 476 S. + 40 Tafeln

Das ungemein materialreiche Buch stellt sich die Aufgabe, die Frage zu beantworten: „Was hat *Die verkaufte Braut* für Wien und die österreichisch-ungarische Monarchie bedeutet?“ (S. 7); es soll „nicht nur zum Verstehen einer Oper, sondern auch zum Verstehen eines Abschnittes der gemeinsamen Geschichte zweier Nationen (...) dienen“ (S. 9). Zunächst gibt PETER HYE (*Prag (Praha) und Wien: wechselseitige Perspektiven um 1890*, S. 14-25) einen Überblick zur politischen und Sozialgeschichte, wobei er u.a. auf den „Gegensatz von Föderalismus und Zentralismus“ in Böhmen (S. 15) und die politische Radikalisierung der 80er Jahre in Prag (Jungtschechen) und Wien (Antisemiten / Christlichsoziale) verweist.

Der Darstellungsteil (S. 29-160) geht unter anderem auf die Bedeutung nationaler Klischees und Vorurteile in der musikwissenschaftlichen Literatur zu Smetana ein (S. 30-39), skizziert die Rezeption der *Prodaná nevěsta* in Böhmen (S. 42-50) und verweist auf Inszenierungskonventionen (S. 52f.; besonders die Pilsner Tracht, zu der die titelgebenden roten Strümpfe für die Frauen gehören, vgl. auch S. 211). Vor allem werden die ersten Wiener Aufführungen dokumentiert: 1892 das Gastspiel des Prager Nationaltheaters in tschechischer Sprache (S. 54-63), 1893 die deutschsprachige Erstaufführung im Theater an der Wien (S. 64-72), 1893 die erste Inszenierung an der Wiener Hofoper (S. 73-80). „Einige Personen rund um die *Verkaufte Braut*“ (S. 81-113) werden etwas ausführlicher vorgestellt, vor allem Vilém Heš, der sowohl beim Gastspiel 1892 wie später in der Hofoper den Kezal sang (S. 89-105, vgl. auch S. 154-160); das Ansehen des Librettisten Karel Sabina (zu ihm S. 109-113) litt irreparablen Schaden dadurch, daß er als Polizeispitzel enttarnt wurde. Auch die weitverbreitete Übersetzung Max Kalbecks wird eingehend analysiert (S. 114-139); Vergleiche von Einzelstellen mit dem Original (und gelegentlich mit anderen Übersetzungen) zeigen, daß Kalbeck den tschechischen Text oft bedenklich frei wiedergibt und das Buch um „einige triviale, operettenhafte Züge“ bereichert (S. 139), obwohl seine Version andererseits auch Vorzüge hat.

Der umfangreiche zweite Teil enthält zum einen die Edition der Akten zur Aufführung in der Hofoper (112 Nummern, S. 161-226; u.a. zu den Tantiemen-Forderungen des Verlags), zum anderen ein umfangreiches Pressedossier zu den deutschsprachigen Einstudierungen 1893 und 1896 (S. 227-385), das durch Kurzbiographien der Künstler (S. 385-406) und der Kritiker (S. 418-437) sowie durch knappe Charakterisierungen der insgesamt 39 ausgewerteten Zeitungen und Zeitschriften (S. 407-417) erschlossen wird. 40 Tafeln bieten (meist Schwarz-Weiß-)Abbildungen (vgl. die Erläuterungen, S. 454-463).

Den frühen Wiener Aufführungen kommt eine Schlüsselstellung im Prozeß der (vorübergehenden) 'Eingemeindung' der *Verkauften Braut* ins deutsche Musiktheater zu, die dieses Werk zu einem faszinierenden Sonderfall der Operngeschichte macht. Der opulente Band läßt kaum eine Frage zur Wiener Rezeption von Smetanas Oper 1892-1896 offen; die Dokumente sind auch für die Geschichte der Wiener Hofoper allgemein von Bedeutung.

*STEFANO TELVE, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, aus: *Studi di lessicografia italiana a cura dell'Accademia della Crusca* 15 (1998), S. 319-437

Nach einleitenden Bemerkungen zu den metrischen und sprachlichen Korrekturen, die Verdi seinen Librettisten abverlangte (S. 323-327), werden der Wortschatz (z.B. der Gebrauch von *ciglio / ciglia / occhio / occhi / rai / lumi*, S. 364-379; *accento / detto / parola*, S. 379-387...) und stehende Wendungen wie *cieco affetto, ciel pietoso, folgore tremenda...* (S. 349) sprachhistorisch untersucht. Die Sprache der Libretti erweist sich als gewollt konventionell (vgl. S. 429): Zu den meisten der untersuchten sprachlichen Erscheinungen gibt es Parallelen nicht nur bei Metastasio oder Da Ponte, sondern schon bei Dante, Petrarca oder Tasso.

*ANSELM GERHARD, *Arrigo Boito und Giuseppe Verdi, Falstaff*, aus: Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts, hg. von HANS-JOACHIM HINRICHSEN und LAURENZ LÜTTEKEN, Kassel etc.: Bärenreiter 2004, S. 257-284, [Anmerkungen] S. 326-330

Hebt die „Vermischung sadistischer und komödiantischer Züge“ (S. 259) hervor und verweist auf das dichte Netz intertextueller Anspielungen (auf den Beckmesser der *Meistersinger* [S.261], Verdis eigenes *Requiem* [S.262], Beethovens späte Streichquartette [S. 265]...). Die zynische Grundhaltung wird an der Charakterisierung des Liebespaars Nannetta und Fenton exemplifiziert: Ihr Duettino im ersten Akt (S.264-270) verdeutlicht, „wie wenig diese beiden Herzen im gleichen Takt schlagen“ (S. 267). [Zum Exkurs über den Kuß in der Oper des 19. Jhs (S. 270-274) wäre – wenn schon von Offenbach die Rede ist, S.233 – *Orphée aux enfers* (vieraktige Fassung von 1874) zu ergänzen, wo Cupidon Eurydice durch die Nachahmung von Kußgeräuschen anlockt (# 22).] Fentons Sonett im dritten Akt (S. 274-277) verweise auf die Nähe von Liebe und Tod [die S. 279 angeführte Dante-Stelle (*Inf.* V) scheint mir in diesem Zusammenhang wichtiger als der Schluß des *Otello*.] Der Refrain „Bocca baciata non perde ventura...“ stammt aus Boccaccios *Decameron* (S. 278f.), die entsprechende Novelle (II 7) erweist die Vorstellung treuer Liebe als Illusion.

*STEFANO TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, I-II, aus: *Lingua Nostra* 65 (2004), S. 16-30; 102-114

Zu zwei Auswirkungen der „crisi tardo-ottocentesca del linguaggio poetico“: „da una parte, la polarizzazione stilistica di molti allotropi fonomorfoloici (*alma / anima, ove / dove, ecc.*), attratti l'uno nel registro aulico e marcato, l'altro nel registro non marcato, sottrarrà in parte al compositore la possibilità di scegliere la forma che tra le due (...) meglio serviva al metro; dall'altra, la grande libertà dell'ordine delle parole (...) si irrigidirà, adeguandosi a un modello tendenzialmente prosastico“ (S. 16). Untersucht werden die Wortstellung (auch in ihrem Verhältnis zum Versrhythmus); Ironie, „metalinguaggio“ und „*calembour*“; die „discorsività del dialogo di alcuni personaggi boitiani“ und schließlich der Wortschatz (ohne Anspruch auf Vollständigkeit; vgl. S. 17). Es zeigt sich, daß Boito die sprachlichen Konventionen der Librettistik großenteils respektiert (vgl. S. 111f.); seine Originalität besteht vor allem in einer „prosaicizzazione“ soprattutto sintattica (e in parte lessicale) del dialogato operistico“ (S. 113).

*STEFANO TELVE, *Scrivere per la musica, scrivere per il teatro: la doppia riduzione della Lupa di Verga*, aus: Studi linguistici italiani 30 (III serie, 9) (2004), S. 51-84

Um zu ermitteln "quali siano i risvolti linguistici e stilistici correlati alle diverse regole e consuetudini del teatro e del melodramma e in particolare quale sia il contributo della lingua alla resa drammaturgica dell'opera teatrale e dell'opera musicata" (S. 54), vergleicht TELVE Vergas und De Robertos Libretto-Bearbeitung (geschrieben zwischen 1891 und 1896, vertont von P.A. Tasca) der Novelle *La Lupa* (1880) mit Vergas Adaptation für das Sprechtheater (1896) unter den Aspekten Wortschatz, Morphologie und Syntax sowie Pragmatik. Drama wie Libretto bieten keine entspannten Gespräche sondern "scambi di battute ad alto contenuto emotivo" (S. 84); während sich das Sprechstück einem modernen Konversationston annähert, wirkt im Libretto das literarische Erbe der Romantik zumindest auf der Ebene der Grammatik, weniger hinsichtlich der Pragmatik nach (S. 83f.).

*STEFANO TELVE, *Tre prime attestazioni nei libretti d'opera*, aus: *Lingua Nostra* 64 (2003), S. 106-109

Weist die Interjektion *humpf* in Boitos Libretto *Iràm* (ca. 1879), *persiflaggio* in Illicas *Andrea Chénier* (1896) und *séparé* in der Operette [wo sonst?] *Il re di Chez Maxim* von Carlo Lombardo (1919) nach.

VOLKER KLOTZ, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Erweiterte und aktualisierte Neuauflage, Kassel etc.: Bärenreiter 2004, 869 S.

Die erste Auflage dieses Kompendiums, das seit langem zur Bibel derer geworden ist, die sich beruflich oder privat mit Operetten befassen, erschien 1991 im Piper Verlag. Die Neuauflage in etwas größerem Format bringt es auf gut 100 Seiten mehr. Der erste Teil, der ausgehend von Beispielen „Durchgängige Eigenschaften der Gattung“ beschreibt (S. 25-215: Personal, Schauplätze, Stoffe, Dramaturgie...) blieb bis auf kleinere (meist stilistische) Korrekturen unverändert, der zweite stellt statt 106 Operetten (und Zarzuelas) von 41 Komponisten jetzt deren 127 von 52 Komponisten vor. Die zahlreichen Notenbeispiele sind sämtlich neu gesetzt (und viel lesbarer als in der Erstausgabe), einige Illustrationen (meist Titelblätter von Klavierauszügen) sind hinzugekommen, vor allem gibt es jetzt sechzehn statt acht sehr schön gedruckte Farbtafeln.

Natürlich bleibt KLOTZ bei seiner Grundthese, 'gute' Operetten zeichneten sich durch „den ironischen und selbstironischen Spieltrieb, die satirische Angriffslust, die anarchische Ordnungswidrigkeit“ aus, während 'schlechte' ihr Publikum mit „Ersatzglück aus aufgezwungenen, notgeborenen Gefühlen“ abpeisten: „Erhabenheit des Liebesverzichts (...) lokalpatriotische Engstirnigkeit und Selbstvergafftheit (...) vaterländisches Triumphgefühl und Lust am schneidigen Soldatentum (...) treuherziges Gottvertrauen, verschnitten mit gamsbärtiger Bauernschläue“ (S. 17). Man kann seine Zweifel haben, ob es wirklich so einfach ist: Bekanntlich gibt es schon bei Jacques Offenbach neben den Bouffonieren sentimentalere Stücke in der Tradition des opéra-comique (von denen KLOTZ nur *La Périchole* berücksichtigt); statt von 'gut' und 'schlecht' sollte man vielleicht besser wertneutral von zwei Spielarten der Operette sprechen: Den ersten Typus könnte man (im Anschluß an einen Buchtitel von VOLKER KLOTZ) „musikalisches Lachtheater“ nennen, für den zweiten habe ich kürzlich die Bezeichnung „musikalisches Tränentheater“ vorgeschlagen (*Operette als Karneval*, vgl. oben S. 3).

Ein (selbstironisches?) Spiel mit intertextuellen Versatzstücken treiben im übrigen auch viele 'schlechte' Operetten (zum von KLOTZ als „Gegen-Muster-Beispiel“, so S. 36, angeführten *Zigeunerbaron* vgl. z.B. A. GIER, „*Dein Romeo kommt!*“, oder: *Kann, wer nach allen Seiten offen ist*,

noch ganz dicht sein? *Österreichische, ungarische und 'Zigeuner'-Identität im Zigeunerbaron*, in: Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, hg. von PETER CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2003, S. 843-853), wobei die Grenze zwischen Plagiat und Parodie zugegebenermaßen schwer zu ziehen ist. Selbst wenn die Librettisten ihr Lob der Armee als der Schule der Nation bierernst gemeint haben sollten, wird ein heutiges Publikum u.U. dazu neigen, die unfreiwillige Komik verstaubter Wertvorstellungen als intentionale Zeitkritik zu verstehen, was sich die Regie zunutze machen kann.

Selbst wenn man KLOTZens Urteil über die *Csárdásfürstin* (deren Musik, man mag es bedauern oder auch nicht, nun einmal viel gelungener ist als die der hier hochgelobten *Herzogin von Chigago*) nicht teilt und im Schluß der (neu aufgenommenen) *Perlen der Cleopatra* von Oscar Straus keinen „Absturz“ (so S. 684) erkennen will, liest man das engagierte, stets anregende und witzige Buch auch in dieser Neufassung mit viel Vergnügen. KLOTZens Engagement für (fast) vergessene Komponisten wie Franz von Suppé, Leo Fall, Eduard Künneke oder Maurice Yvain hat in den Theatern schon beachtliche Wirkungen gezeitigt (woran er selbst als Dramaturg, Bearbeiter und Regisseur maßgeblich beteiligt war); wenn jetzt neben spanischen, deutschsprachigen, kroatischen und ungarischen Stücken z.B. *Le Sire de Vergy*, die 2000 in den Bouffes-Parisiens wiederbelebt Mittelalter-Parodie des (bisher nur mit *Monsieur de La Palisse* vertretenen) Claude Terrasse aufgenommen ist, berechtigt das zu den schönsten Hoffnungen.

Rez.: ALBERT GIER, Opernwelt Februar 2005, S. 28

*Programmheft Opernhaus Graz. Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*. Spielzeit 2004/05, 58 S.

MICHAEL WALTER (*Der Walzer als Stil im Rosenkavalier*, S. 14-26) insistiert auf dem ironischen „Gegenwartsbezug“ (S. 19; das erste Faninal-Zitat S. 17 ist mißverstanden) und deutet den Walzer als „wienerische Atmosphäre“ vermittelndes „Stilzitat“ (S. 21): „Der Walzertonfall wird zum Stil des Werkes (...) während er in der Operette nicht Stil, sondern Inhalt war. (S. 25)“ – WALTER BERNHART (*Der ‚postmoderne‘ Rosenkavalier*, S. 27-35) sucht im Anschluß an einen Aufsatz von L. BOTSTEIN und zwei andere Publikationen Strauss (und Hofmannsthal) als „Vorläufer der Ästhetik der Postmoderne“ (S. 28) zu erweisen, was angesichts der Beliebigkeit des Postmoderne-Begriffs freilich nicht viel besagen will.

*OSWALD PANAGL, *Lebenstrauma – Traumwelt. Realitätsverlust und Sinnsuche in Opern von Debussy, Korngold und Martinu*, aus: Prima la danza! Festschrift für SIBYLLE DAHMS, hg. von GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER, DANIEL BRANDENBURG und MONIKA WOITAS, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 341-352

Exemplifiziert an *Pelléas et Mélisande*, *Die tote Stadt*, *Martinus Julietta* (1937) und *Ariadne* (1958, beide nach Dramen von Georges Neveux) „die Revolte des Unbewußten, das Vordringen des Irrationalen und den Einbruch des Unwirklichen“ (S.352) im modernen Musiktheater. Speziell „die Zerschlagung des Konzepts einer konstanten, geschlossenen Persönlichkeit“ bei Martinu (S. 351) lohnte eingehendere Untersuchung.

*Igor Strawinsky, *The Rake's Progress*. Programmheft Vereinigte Bühnen Graz / Steiermark. Spielzeit 2003/04, 58 S.

WALTER BERNHART, *The Rake's Progress – klassizistische Oper zwischen Moralität, Märchen, Mythos und Groteske* (S. 6-17; zur Entwicklung der Handlung ausgehend von Hogarths Kupferstichserie, zur Bedeutung der Namen [S.9], zur „letztlich undramatischen Anlage“ des Werkes: „Buntheit ersetzt hier (...) Geschlossenheit der Handlung“ [S.12]; Tom Rakewells „Fortschreiten“ wird als „Individuationsprozess in der Jungschen Deutung“, mit Nick Shadow als 'Schatten' und Ann Trulove als *anima*, erklärt [S. 15]). – Die Regisseurin KERSTIN MARIA PÖHLER (*The Rake's Progress – Aufstieg und Fall eines Mannes ohne Eigenschaften*, S. 18-21) deutet die Geschichte als „Aufstieg und Fall eines jungen Mannes, der an den Erwartungshaltungen, die er an sein Leben stellt [*sic*], scheitert“ (S.18).

ANNETTE FÖRGER, *Nachtwandler – Außenseiter – Künstler. Hans Werner Henzes Kleist-Oper Der Prinz von Homburg* (Musik im Kanon der Künste, 2), Mainz: Are 2004, XVII + 276 S.

Kaum eine Oper der letzten fünfzig Jahre hat bei der Librettoforschung so viel Aufmerksamkeit gefunden wie Bachmanns und Henzes *Prinz von Homburg* (vgl. hier 3,16; 5,31f., und – ergänzend zum Literaturbericht des vorliegenden Buches, S. XIII f. – neuerdings ANTJE TUMAT, *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes Prinz von Homburg*, Kassel etc.: Bärenreiter 2004, 373 S.). In ANNETTE FÖRGERs von WOLFGANG KREBS betreuter Frankfurter Magisterarbeit (2000) steht dagegen die musikalische Analyse im Zentrum (S. 63-262), wobei vor allem der „semantische Gehalt von Henzes kompositorischen Verfahren“ (S. XII) aufgezeigt werden soll. – Ein kürzerer erster Teil (S. 1-62) behandelt geistesgeschichtliche und biographische Voraussetzungen von Henzes und Bachmanns Kleist-Adaptation (S. 2-35) sowie Bachmanns Libretto. Gegen die nationalistiche (und nationalsozialistische) Rezeption wird die „Vielschichtigkeit“ von Kleists Schauspiel betont, das auch das „Drama des träumenden, nachtwandelnden Hysterikers“ sei (S. 17). Der „durch das Trauma der Kindheit im Faschismus“ (S. 23) geprägte und von der seriellen Avantgarde als Traditionalist marginalisierte Komponist (S. 15-23) habe die Geschichte der „Künstlergestalt“ Homburg (S. XII) auf seine eigene Situation rückbeziehen können (S. 33f.).

Die Analyse der Kürzungen, Änderungen und (wenigen) Zusätze im Libretto (S. 36-62), das „auf die innere Befindlichkeit Homburgs“ konzentriert scheint (S. 50), bestätigt wesentlich die Ergebnisse der früheren Forschung. – Die Musik zeichne sich durch „Nähe zum durchkomponierten Musikdrama“ aus, während die von Henze betonte Affinität zur italienischen Oper weniger die Kompositionstechnik als „Sujet“ und „Ausdruckswelt“ betreffe (S. 68). Anders als bei Kleist ende die Oper mit dem „vollkommenen Sieg des Prinzen über das herrschende Gesetz“: „Das von der 'Empfindung' dominierte 'Prinzip Homburg' wird zum Vorbild für alle anderen“ (S. 261). Vor allem die detaillierten musikalischen Analysen machen das Buch zu einer willkommenen Ergänzung der umfangreichen Henze-Literatur (vgl. auch hier 11,44f. zu *König Hirsch*).

MICHAEL HALLIWELL, *Opera and the Novel. The Case of Henry James*. Ed. by WALTER BERNHART (Word and Music Studies, 6), Amsterdam – New York: Rodopi 2005, xii + 494 S.

Die Einleitung (S. 1-15) dieser Untersuchung ist überschrieben „*Prima la musica e poi le parole – Wort oder Ton?*“ Das wäre nicht weiter bemerkenswert, wenn es sich nicht (*sauf erreur*) um

das einzige fremdsprachige Zitat im ganzen Buch handelte. Nach Ausweis der Bibliographie (S. 479-494) hat der keineswegs monoglotte Verfasser nur auf englisch bzw. in englischer Übersetzung publizierte Arbeiten berücksichtigt, was zu manchen Seltsamkeiten führt: Daß JOSEPH KERMANs *naïv impressionistische, Werkzeugene und Werkstruktur verwechselnde Ausführungen* „the view which has tended to dominate thinking about opera“ repräsentierten (S. 7), trifft hoffentlich auch für die australische Forschung nicht zu. – An nichtenglischsprachigen Studien, die HALLIWELL nützlich hätten sein können, sei nur JÜRGEN KÜHNEL, *Die Novelle als Opernvorwurf. Zur Dramaturgie einiger Opern Benjamin Brittens*, in: *Oper und Operntext*, hg. von J.M. FISCHER, Heidelberg 1985, S.227-260, genannt (zu *The Turn of the Screw* und *Owen Wingrave*). Libretto- und Opernforschung ist international: Nicht nur bei der Erforschung des italienischen, deutschen oder französischen Repertoires, selbst beim englischsprachigen Musiktheater ist anglophone Einseitigkeit verhängnisvoll.

Nach einem einführenden Teil zur Adaptation narrativer Texte im Musiktheater und zu Henry James (S. 19-114) werden insgesamt acht Opernversionen von vier Erzählungen und zwei Romanen analysiert (vgl. S.103; ob der Titel den Inhalt des Buches korrekt beschreibt, sei dahingestellt): Benjamin Brittens *The Turn of the Screw* (1954); Douglas Moores *The Wings of the Dove* (1961); Brittens *Owen Wingrave* (1971); Thea Musgraves *The Voice of Ariadne* (1974) nach der Erzählung *The Last of the Valerii*; zwei Adaptationen des Romans *Washington Square*, Thomas Pasatieris gleichnamige Oper (1976) und Donald Holliers *The Heiress* (1988); zwei Opern nach der Erzählung *The Aspern Papers*, von Dominick Argento (1988) und Philip Hagemann (1988). Jedes Kapitel informiert zunächst über „Background“ und „Structure“ der Vorlage von Henry James. Was dabei unter ‚Struktur‘ zu verstehen ist, wird nicht recht klar; die entsprechenden Abschnitte behandeln unterschiedliche Aspekte, mit dem Strukturbegriff der Narratologie haben sie jedenfalls nichts zu tun (der Abschnitt zur ‚Struktur‘ der narrativen Vorlagen im allgemeinen Teil, S.103-109, geht vor allem auf die Erzählperspektive ein). Anschließend werden die Libretti Akt für Akt bzw. Szene für Szene besprochen (immer mit Blick auf das narrative Modell).

filigrane. Musique Esthétique Sciences Société, Numéro 1 – premier semestre 2005, Sampzon: Delatour France 2005, 202 S.

Eine neue Zeitschrift stellt sich vor; das von den vier Herausgebern JOËLLE CAULLIER, JEAN-MARC CHOUVEL, JEAN-PAUL OLIVE und MAKIS SOLOMOS gezeichnete Vorwort (S. 7-9) definiert sie als „une revue consacrée, non pas à la musique contemporaine comme ensemble constituée d'œuvres et de discours, mais bien plutôt à la création considérée comme un champ de forces où s'élabore le sens du monde. Le projet est ici de considérer la musique comme un phénomène global où le sens se forge et circule, où l'homme emploie ses facultés à construire un monde en même temps que lui-même“, was einen transdisziplinären Zugriff erfordert. Vorgesehen sind Themenhefte (zwei pro Jahr), die jeweils von einem Herausgeber betreut und verantwortet werden; neben der gedruckten gibt es auch eine elektronische Version. Unter dem Titel „Musicologies?“ präsentiert sich das erste Heft als „un manifeste dans lequel chacun des fondateurs [und weitere Autoren] développe une réflexion générale sur les questions à aborder dans l'avenir par la revue“ (S. 10): Das Heft enthält neun Beiträge, u.a. JOËLLE CAULLIER, *Écrire sur la musique? Une méditation sur la musicologie* (S. 11-31); MAKIS SOLOMOS, *De la musique contemporaine à la société* (S. 49-61), keiner der Aufsätze ist auf das Musiktheater zentriert. Als Themen der kommenden Hefte sind „Traces d'invisible“, „La musique dans la société / La société dans la musique“, „Nouvelles sensibilités“ sowie „Musique et globalisation“ vorgesehen.

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 18 (März 2005), 56 S.

Keiner der fünf Forschungsbeiträge zu Bruno Maderna, dem finnischen Komponisten Erik Bergmann (*1911), Harrison Birtwistle, Rudolf Kelterborn und György Ligeti gilt dem Musiktheater. – Die Bestände der Stiftung wurden u.a. um eine Sammlung Jürg Wytenbach (*1935, der „führende Vertreter eines ‚instrumentalen Theaters‘ in der Schweiz“, S. 6), um die Korrespondenz Henri Pousseurs mit Michel Butor (vgl. S. 10) sowie um die Instrumenten- und Requisitensammlung Mauricio Kagel erweitert (S. 11).

Das letzte

Gefunden bei den Bouquinistes auf den Quais in Paris:

Anatole France. Humanisme et actualité. Actes du Colloque pour le cent cinquantième anniversaire de la mort d'Anatole France, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, samedi 5 mars 1994. Réunis et publiés par MARIE-CLAIRE BANCQUART et JEAN DERENS, Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris 1994, 134 S.

Anatole France, auf dessen Roman *Thaïs* das gleichnamige Libretto von Louis Gallet für Massenet basiert, lebte bekanntlich von 1844 bis 1924.

„La ragazza ladra“ (Titel einer Oper Rossinis laut der Verlagsanzeige in *Armida*, a cura di CHARLES S. BRAUNER [I libretti di Rossini, 7], Pesaro: Fondazione Rossini 2000, S. [601]; ob der Drucker kurz vorher Opfer eines Beischlafdiebstahls wurde?)

Und unserer Lieblingszeitung, der Frankfurter Rundschau (18.9.2004), entnehmen wir folgende beherzigenswerte Warnung:

Wehe dem, der Opern spielt

Der neue Kölner „Tatort“

Hörer so genannter klassischer Musik sind es schon lange gewöhnt, im *Tatort* zur Gruppe der Vatermörder, Frauenschänder, Pädophilen, mindestens Geistesgestörten, Bankrotteure, Schwächlinge zu rechnen. Im *Tatort* gilt: Der Mörder ist derjenige in dessen Wohnung gerade eine Oper spielt, wenn die Kommissare reinschauen. (...) (JUDITH VON STERNBURG)

Also: Bevor wir unsere Tanten (oder wen auch immer) schlachten, sollten wir uns vorsichtshalber *Das große Wunschkonzert der Volksmusik* oder etwas in dieser Art besorgen.

Auflage: 500 Ex.

Anschrift: Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel. 0951/863-2145, Fax 0951/863-2146, Emil: albert.gier@split.uni-bamberg.de
bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 06221/402423

Inhaltsverzeichnis

[Editorial].....	1
Abschlußarbeiten und Dissertationen zum Libretto.....	2
Neuere Publikationen zur Librettoforschung von ALBERT GIER.....	3
[Eingegangene Schriften].....	3
Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater.....	4
LORENZO BIANCONI, Wer schrieb das Libretto zu Paisiellos <i>Barbieri di Siviglia</i> ?.....	6
Tagungen.....	7
Lektüre-Notizen.....	9
Das letzte.....	55

