



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS

FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 5

Juli 1998

Auflage: 400 Ex.

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

MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 5

Juli 1998

Liebe Kollegen und Freunde,

es ist vollbracht: Ende letzten Jahres ist mein Buch zum Libretto erschienen, von dem in diesen *Mitteilungen* seit der ersten Nummer regelmäßig die Rede war; Sie finden die Inhaltsübersicht auf den Seiten 4-6. Inzwischen liegen auch die ersten Rezensionen vor (vgl. S. 3). Ich nehme die Gelegenheit wahr, noch einmal allen herzlich zu danken, die mich bei der Ausarbeitung mit Rat und Tat (und mit Materialien, die in die Sammlung des Dokumentationszentrums eingegangen sind) unterstützt haben.

Im Juni 1998 gab mir die lebenswürdige Einladung von Frau Kollegin Julia Liebscher Gelegenheit, meine Überlegungen zur Gattungstheorie des Librettos am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bochum vorzustellen (was ja immer auch ein Weiterdenken, zumindest in Details, bedeutet); auch Vorträge am Opernhaus Halle (zu Metastasio) und an der Frankfurter Oper (zu Offenbachs *Périchole*) bauten auf den Ergebnissen des Libretto-Buches auf, ebenso wie einige Programmheft-Beiträge des letzten Jahres (vgl. S. 3).

Den 400. Geburtstag des Librettos und der Oper haben wir in Bamberg zwar etwas verspätet, aber dafür um so würdiger begangen: Ende Mai hielt Jürgen Schläder aus München hier einen sehr schönen Vortrag über „Die Erfindung der Oper“ in Florenz und Mantua.

Von der *Kommentierten Bibliographie der Libretto-Kataloge* gibt es leider nicht viel Neues zu berichten. Meine beiden Hilfskräfte, Frau Häusler und Frau Erdmann, haben ihren Teil der Arbeit fristgerecht Ende 1997 abgeschlossen. Daß ich seitdem noch nicht nennenswert weitergekommen bin, liegt an einer anderen, relativ kurzfristig übernommenen Auftragsarbeit: Für rowohlts deutsche enzyklopädie ist eine Reihe von Einführungen geplant, die Abiturienten und Studienanfängern Orientierung über das Fach ihrer Wahl vermitteln soll, und ich schreibe z.Zt. den Band über die Romanistik. Das ist eine sehr sehr interessante, aber auch schwierige

und vor allem verantwortungsvolle Aufgabe, und ich denke, bis zum Abschluß des Manuskripts im nächsten Frühjahr werde ich alles andere zurückstellen müssen.

Zu vermelden ist weiterhin, daß die *Mitteilungen* so etwas wie eine jüngere Schwester bekommen haben: Das Archiv für Textmusikforschung an der Universität Innsbruck, das von Frau Kollegin Ursula Mathis geleitet wird, beruft sich in seinem ersten, vor einigen Monaten erschienenen *Bulletin* ausdrücklich auf dieses Vorbild. Man sollte sich zwar nicht allzu penetrant selbst auf die Schulter klopfen (jedenfalls nicht, wenn einer zuschaut); aber die Parallele ist wohl ein Indiz dafür, daß die zugrundeliegende Idee so schlecht nicht sein kann. Den Innsbrucker Kolleginnen herzlichen Glückwunsch zur informativen ersten Nummer, und weiterhin viel Erfolg! (Für Interessierte hier die Kontaktadresse: Prof. Dr. Ursula Mathis-Berek – Dr. Andrea Oberhuber, Institut für Romanistik der Univ. Innsbruck, Innrain 52, A-6020 Innsbruck; www: <http://synerge-id.com/frauenchanson>).

In diesem Jahr muß ich mich besonders herzlich für großzügige Buchgeschenke und viele seltene Programmhefte, Sonderdrucke und ähnliches bedanken; Sie finden die Liste der Spender wie immer auf S. 10/11. Vor allem ihnen ist es zu verdanken, daß das Dokumentationszentrum dem (utopischen) Ziel, in allen Fragen zum Libretto Auskunft geben zu können, wieder ein kleines Stück nähergekommen ist.

Zuletzt, wie immer an dieser Stelle, die Bitte um Unterstützung: Wenn Sie sich an den Herstellungs- und Versandkosten der *Mitteilungen* beteiligen möchten, überweisen Sie Ihren Beitrag bitte auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100), Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich. Für Ihre Hilfe danke ich Ihnen schon jetzt sehr herzlich.

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Im Wechselbad der Gefühle. Das Libretto von Eduardo e Cristina, in: *Rossinis Eduardo e Cristina*. Beiträge zur Jahrhundert-Erstaufführung, hrsg. von R. Müller und B.-R. Kern, Leipzig 1997, S. 137-148

Der Kaiser und die Wäscherin. Sardous Komödie „Madame Sans-Gêne“ und Giordanos Oper, Neue Zürcher Zeitung 20./21.9.1997, S. 69f.

„Die beste Oper der Welt“. *Musiktheater in Paris zwischen äußeren Zwängen und unbegrenzten Möglichkeiten*, Meyerbeer Studien 1 (1997), S. 23-38

Pfeifkonzerte. Kleine Typologie des Theaterskandals an französischen Beispielen, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Kunstpunkt Nr. 14 (1997), S. 23f.

Georges Rodenbach oder „die subtile Freude, sich mißverstanden zu fühlen“, Programmheft Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Erich Wolfgang Korngold, Die tote Stadt. Saison 1997/98, S. 18-24

Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, IX + 338 S.

Rezensionen: U. Schmitz-Gielsdorf, *Der Text als Suppenwürfel*, Die Deutsche Bühne 69 (1998), H. 3, S. 45-47
J. Poser, *Lob dem Libretto*, Wochenzeitung für Politik und Kultur 13. Jg. Nr. 22 (22.5.1998)

Mini muß sterben. Künstlertum und Lotterleben in der Bohème, Oper Frankfurt magazin 3 (Januar/Februar 1998), S. 6-11

Ein Italiener in Wien. Zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Neue Zürcher Zeitung 3./4. 1. 1998, S. 44

Mögliche Welten. Freiräume des Wunderbaren im nichtaristotelischen Theater, in: Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997, hrsg. von H.J. Marx, Laaber 1998, S. 237-252
Die Laster der Tugend. Des Griex im Roman des Abbé Prévost, Programmheft Oper Frankfurt 1997/98. Hans Werner Henze, Boulevard Solitude, S. 58f.

Anmerkungen zum „Rodelinda“-Libretto, in: Georg Friedrich Händel, Rodelinda, regina de' Langobardi. Programmheft Badisches Staatstheater Karlsruhe. 21. Händel-Festspiele. Spielzeit 1997/98, S. 15-21 [= S. 26-29 aus: *Imaginierte Vergangenheiten. Stoffliche Vielfalt und einheitliche Gestaltung in Händels Opern*, in: Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993, hrsg. von H.J. Marx, Laaber 1994, 15-32]

Das Alte im Neuen. Keine Tragödie: Glucks Orpheus-Oper, Programmheft Bremer Theater 1997/98. Christoph Willibald Gluck, Orphée, S. 35-41

Das Drama als Oper oder „da kann nichts schiefgehen“, Nachwort in: G. Verdi, Rigoletto. Melodramma in tre atti – Oper in drei Akten. Textbuch It. / Dt. Übers. von E. Sterbini, Stuttgart 1998, S. 107-119

Operette beim Wort genommen. Zu einigen Ärgernissen im Umgang mit den Texten, Neue Zürcher Zeitung 30./31.5.1998, S. 54

Befristete Gefahren. (Nicht nur) vergleichende Bemerkungen zur Zeitstruktur im Fidelio, in: Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996, hrsg. von P. Csobádi u.a., Anif/Salzburg 1998, S. 295-305

Albert Gier

Das Libretto

Theorie und Geschichte
einer musikoliterarischen Gattung

Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Darmstadt

1998

Inhalt

(mit Verweisen auf die eingehender besprochenen Libretti)

Vorbemerkung	VII
------------------------	-----

Teil I: Grundfragen der Librettoforschung

Das Libretto – Elemente einer Definition	3
Librettoforschung und Librettologie	15
Vorgeschichte der Librettoforschung	21
Geschichte und Perspektiven der Librettoforschung	27
Zur Sozialgeschichte der Librettisten	33

Teil II: Stationen der Geschichte des Librettos

Die Anfänge der Oper in Italien	41
<i>Dafne</i> 43 – <i>Euridice</i> 44 – <i>Favola d'Orfeo</i> 46 – <i>L'Incoronazione di Poppea</i> 49	
Die Entstehung der <i>tragédie lyrique</i>	56
<i>Persée</i> 60 – <i>Roland</i> 64	
Die Opera seria und Pietro Metastasio	68
<i>Didone abbandonata</i> 76 – <i>Olimpiade</i> 78	
Die italienische Oper in England zur Zeit Händels	82
<i>Serse</i> 84 – <i>Imeneo</i> 88	
Die Opera buffa	91
<i>La serva padrona</i> 92 – <i>L'Arcadia in Brenta</i> 94 – <i>La Buona figliuola</i> 97	
Der französische <i>opéra-comique</i>	101
<i>Lucile</i> 105 – <i>Le déserteur</i> 107 – <i>Richard Cœur de Lion</i> 108	
Italienische Librettistik in Wien nach Metastasio	110
<i>Orfeo</i> 111 – <i>Le Nozze di Figaro</i> 116 – <i>Così fan tutte</i> 123	
Das italienische Libretto auf dem Weg zur Romantik	126
<i>Semiramide</i> 130 – <i>Norma</i> 134	
Das deutsche Singspiel zu Beginn des 19. Jahrhunderts	137
<i>Fidelio</i> 138 – <i>Der Freischütz</i> 141	

Eugène Scribe und der <i>Grand Opéra</i>	145
<i>Les Huguenots</i> 149	
Giuseppe Verdis Librettisten und die Weltliteratur	154
<i>Rigoletto</i> 157 – <i>Otello</i> 159	
Richard Wagner als Librettist	163
<i>Tristan und Isolde</i> 167	
Nationale Sonderwege (Frankreich, Italien, Rußland)	172
<i>Faust</i> 174 – <i>Werther</i> 178 – <i>Tosca</i> 182 – <i>Boris Godunow</i> 187	
Die Zusammenarbeit Hugo von Hofmannsthals mit Richard Strauss	191
<i>Elektra</i> 192 – <i>Die Frau ohne Schatten</i> 195	
Eine problematische Kategorie: Die sogenannte Literaturoper	199
<i>Pelléas et Mélisande</i> 203 – <i>Wozzeck</i> 205 – <i>Der Prinz von Hom-</i> <i>burg</i> 207	
Zeichenhaftigkeit und Abstraktion im neueren Libretto	211
<i>The Rake's Progress</i> 212 – <i>Moses und Aron</i> 218	
Epische und filmische Techniken im neueren Libretto	221
<i>Don Quijote de la Mancha</i> 228	
Der Text im experimentellen Musiktheater	230
<i>Intolleranza</i> 1960 232	
Kurze Bemerkungen zum Text in der Operette	238
<i>Die lustige Witwe</i> 242	
Anmerkungen	245
Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	323
Glossar	327
Personenregister	333

Tagungen

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

28.4.1997, Bologna: Giornata di studio der Associazione culturale Il saggiatore musicale **La musica come scienza. Modelli meccanici, astrazioni matematiche, teorie armoniche, esperienza e storicità dell'uomo musicale** (Koordinator: P. GOZZA)

3.5.1997, Bologna: Giornata di studio der Associazione culturale Il saggiatore musicale **Editoria e musicologia** (Koordinator: F. DEGRADA)

20.7.1997, Bad Wildbad: **Rossini zitiert sich selbst – Oper als Stück-Werk?** (beim Festival *Rossini in Wildbad* stand im letzten Jahr die Jahrhundert-Erstaufführung von *Eduardo e Cristina* (1819) auf dem Programm; die Tatsache, daß der Komponist die Musik zu dieser Oper im wesentlichen aus vier Partituren der Jahre 1817-19 zusammenstellte, bot Anlaß, bei einem von der Deutschen Rossini Gesellschaft veranstalteten Symposium Rossinis Entlehnungspraxis zu diskutieren. Musikalische und dramaturgische Aspekte erörterten TH. LINDNER, R. MÜLLER, J. SCHLÄDER und der Festival-Leiter J. SCHÖNLEBER, die Gesprächsleitung hatte A. GIER).

11.-16.8.1997, Salzburg: **Alban Bergs *Wozzeck* und die zwanziger Jahre** (Symposion / Workshop, Leitung: U. MÜLLER, O. PANAGL u.a.; Vorträge beim Symposion: K. KOZLOWSKI, *Wozzeck* und Wagners Wort-Ton-Drama-Konzeption; H. SCHANZE, Büchners Wiederkehr und Verschwinden. Zum Text von Alban Bergs *Wozzeck*; M. VIEIRA DE CARVALHO, *Wozzeck* und die Dialektik der Aufklärung; J. KÜHNEL, Von der 'offenen' zur 'geschlossenen' Form: Georg Büchners *Woyzeck*-Fragmente, ihre frühe Editions-geschichte und die Libretti zu Alban Bergs und Manfred Gurlitts *Wozzeck*-Opern; A. GIER: Der Diskurs über den Menschen in Büchners (und Bergs) *Woyzeck* (*Wozzeck*); V. VYSLOUŽILOVA, Einige Betrachtungen zum Drama *Sache Makropoulos* von Karel Čapek und zur gleichnamigen Oper von Leoš Janáček; O. PANAGL, Vom Mysterienspiel zum Opernlibretto: Erich Wolfgang Korngolds *Das Wunder der Heliane*)

17.-20.9.1997, Bonn: **Von der *Leonore* zum *Fidelio*** (Internationales Symposion zum 35. Beethovenfest; W.-D. LANGE, *Fidelio* und die französische Rettungsoper; P. JANKE, *Das Leonore*-Libretto 1806 im Kontext der Aufklärungsdramatik; R. CADENBACH, *Die Léonore* vor der *Leonore* – Konstruktionspunkte für eine Perspektive Beethovens auf den *Fait historique en deux actes et en prose, mêlée de chants* von Bouilly und Gaveaux; S. HENZE-DÖHRING, Französisch – Italienisch – Deutsch: zur Gattungsproblematik des *Fidelio*; W. STEINBECK, Integration oder Bruch? Von kleinbürgerlicher Idylle zu heroischem Freiheitskampf; S.

LEOPOLD, Frauen in Männerkleidern – zur Tradition eines Rollentypus; R. GROTH, Pizarro: erster Operebenseewicht?; H. LÜHNING, Vom Mythos der „Ur-Leonore“)

17.-19.10.1997, Leipzig: Rossini in Paris (Leitung: B.-R. KERN, 1. Vorsitzender der Deutschen Rossini-Gesellschaft; S. HENZE-DÖHRING, Rossinis Opern in Paris unter Gattungsge-sichtspunkten; E. REICHEL, Die Rossinirezeption in der französischen Literatur)

24./25.10.1997, Paris: „Ils n'ont jamais été représentés à l'Opéra...“ (Organisation: F. CLAUDON – J.-CL. YON; J.-CL. YON, L'exemple de *La Tempesta*. Comment faire jouer un opéra au XIX^e siècle; M. HENNEMANN, Mendelssohn et ses projets d'opéra: ambitions personnelles et conventions nationales; E. SCHMIERER, Schubert ou les „déficiences“ du livret; G. FAVIER, Schubert et Goethe: *Claudine von Villa Bella*; F. CLAUDON, *Fierrabras* (Schubert) vs. *Don Sanche* (Liszt); B. MASSIN, Le dramatisme de Schubert (II): *Alfonso und Estrella*)

20./21.11.1997, Venedig: Verdi e la letteratura tedesca (Centro Tedesco di Studi Veneziani; u.a. M. ENGELHARDT, *Giovanna d'Arco* von Nicola Vaccai und von Giuseppe Verdi; M.N. BITANTE, *Die Jungfrau von Orleans* di Schiller e *Giovanna d'Arco* di Solera e Verdi; R. UNFER LUKOSCHIK, *Attila* di Zacharias Werner e il libretto per Verdi; P. ROSS, Der Dichter als Librettist – Andrea Maffei's Libretto zu Verdis *I masnadieri*; G. DE VAN, Appunti sui rapporti padre-figlio in Schiller e Verdi; L.K. GERHARTZ, Schiller als 'Geburtshelfer' Verdis – dargestellt anhand von *Luisa Miller*; D. BORCHMEYER, Drama und Libretto. Schiller und Verdi; J. STREICHER, Verdi e la tradizione del Don Carlos nelle opere italiane)

21.-23.11.1997, Bologna: Primo Colloquio di musicologia del „Saggiatore musicale“ (u.a. S. LA MACCHIA, „Solita forma“ del duetto o del numero?; A. RIZZUTI, *Il Guarany* di Gomes fra donne, cavalier, armi ed orrori; A. TEDESCO, Scelte lessicali di critici per designare il 'grand opéra'; V. BORGHETTI, Due sistemi a confronto: la *Fedra* di d'Annunzio e la musica di Pizzetti; S. LA VIA, Dal Tasso a Monteverdi: una lettura aristotelica del *Combattimento*; M. MAYRHOFER, Angeli, demoni e spettri: tematiche e formule stilistiche nell'opera tedesca del primo '800; M. GIRARDI – G. BIAGI RAVENNI, L'epistolario di Giacomo Puccini: l'edizione critica nell'età dell'informatica; Podiumsdiskussionen über „L'opera metastasiana: prospettive critiche“ und „La prospettiva ermeneutica“)

19.-20.3.1998, Rom: Donizetti, Parigi e Vienna (Accademia Nazionale dei Lincei, Coordinatore: G. GRIOLI; u.a. A. BINI, *Donizetti! Partout Donizetti!* La critica francese e le prime rap-presentazioni delle opere parigine; L. ALBERTI, Un recensore eccellente per Donizetti a Parigi: Théophile Gautier; F. LEVY, Donizetti e la tragedia classica francese: il caso *Poliuto – Les Martyrs*; D. COLAS, Alcuni aspetti della prosodia e dei profili ritmico-melodici nelle opere francesi di Donizetti)

6.–9.5.1998, Modena: **Convegno Int. di Studi: Fonti e Vita Musicale della Modena Estense** (Organisation: L. BIANCONI – P. FABBRİ; Sektionsthemen u.a. *Il teatro per musica a Modena tra opera italiana e diffusione europea dal Sei al Settecento; Il teatro per musica a Modena tra Sette e Ottocento*)

17.–21.5.1998, Wien: **Symposium: Giacomo Meyerbeer Komponist – Jude – Europäer** (Österreichisches Theatermuseum; u.a. M. JAHRMÄRKER, *Grand Opéra: Themenkreise und Dramaturgie*)

Das Puccini Research Center (Freie Universität Berlin)

Im Wintersemester 1989/90 begann am Puccini Research Center (Leitung: Prof.Dr. JÜRGEN MAEHDER) die Arbeit an einer Gesamtbibliographie der autographen Partituren Puccinis, seiner Skizzen für Libretto und Komposition, seiner publizierten und unpublizierten Korrespondenz sowie der Puccini-Sekundärliteratur. Das Puccini Research Center erforscht jedoch nicht nur das Œuvre Puccinis, sondern die italienische Opernkultur des Fin de siècle in ihrer ganzen Vielfalt. (...) Zu den Forschungsprojekten der letzten Jahre zählten auch die musikalischen Editionen von vier Opern über das Sujet der Entdeckung Amerikas und der Conquista Mexikos, die 1990-92 erstellt wurden:

- Kardinal Pietro Ottoboni / Bernardo Pasquini, *Il Colombo ovvero l'India scoperta* (Rom 1690)
- Vittorio Amadeo Cigna-Santi / Baldassare Galuppi, *Motezuma* (Venedig 1772)
- Vittorio Amadeo Cigna-Santi / Giovanni Paisiello, *Motezuma* (Roma 1772)
- Felice Romani / Ramón Camicer, *Cristóbal Colón* (Madrid 1831 [A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996, 300, verzeichnet 6 weitere Vertonungen dieses Librettos zwischen 1828 und 1869])

(...) Ein Kolloquium „Neuerscheinungen zur italienischen Operngeschichte“ hat am 29.4.1997 in Berlin stattgefunden. Zu den Plänen für die unmittelbare Zukunft zählen die Organisation des IV. Internationalen Leoncavallo-Kongresses in Locarno für Herbst 1997, sowie der Beginn eines Forschungsprojekts zur Rezeption der italienischen Oper im Pazifik und in Ostasien.

Kontaktadresse: Prof.Dr. JÜRGEN MAEHDER, FU Berlin, Musikwissenschaftliches Seminar, Hüttenweg 7, D-14195 Berlin, Tel. 030-30-386610; Fax: 030-30-383006.

Auszug aus einem Artikel von J. MAEHDER in FU:N(achrichten) 5/97, S.

18f., Redaktion: A. GIER.

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)

DR. HANS RUDOLF HUBER, Henggart: Programmhefte Oper Zürich (Haydn [Text nach Goldoni], *Il mondo della luna*; U. Giordano / R. Simoni, *Madame Sans-Gêne*; J. Offenbach / H. Meilhac und L. Halévy, *La Périchole*), Grand Théâtre de Genève (J. Offenbach, *Orphée aux enfers*)

DR. ARNO GIMBER, Busenberg / Madrid: Programmheft *Divinas palabras*. Ópera en dos actos. Música de A. García Abril. Libreto de Fr. Nieva, basado en la obra homónima de R.M. del Valle-Inclán, UA Teatro Real (Madrid), Oktober 1997

JOHANNES STREICHER, Rom / München: Hermann Wolfgang von Waltershausen, op. 17 *Die Rauensteiner Hochzeit*. Oper in drei Akten, München – Berlin: Drei Masken Verlag 1919, 70 S.;

Dornröschen oder die drei Urewigen. Bühnenspiel von Otto Wilhelm Reuther. Musik von Cesar Bresgen, Potsdam: Ludwig Voggenreiter 1941, 71 S.;

Waldemar Bloch, *Der Diener zweier Herren*. Komische Oper in drei Akten (Nach Goldoni), Wien – München: Doblinger 1960, 55 S.;

Antonio Leonardi (Poesia e musica), *La Peri*. Poema lirico, Roma: Tipografia Fratelli Centenari 1882, 24 S.;

Carlo Gounod (Poesia e Musica), *La Redenzione*. Trilogia Sacra. Versione ritmica dal francese di A. Zanardini, Milano: Stabilimento Musicale Ditta F. Lucca o. J., 32 S.;

Wolfgang Fortner, *Bluthochzeit*. Lyrische Tragödie in zwei Akten (sieben Bildern) von Federico García Lorca. Deutsch von Enrique Beck, Mainz: B. Schott's Söhne 1957, 62 S.;

Ottone Schanzer, *La Leggenda delle Sette Torri*. Opera in 1 atto. Musica di Alberto Gasco, Milano: Casa musicale Lorenzo Sonzogno 1913, 25 S.;

Tasso. La musica, i musicisti, a cura di M.A. Balsano e Th. Walker (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 19), Firenze: Olschki 1988, IX + 215 S.;

Galuppiana 1985. Studi e ricerche. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di M.T. Muraro e F. Rossi (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 13), Firenze: Olschki 1986, VIII + 342 S.;

Mario Rinaldi, *Felice Romani*. Dal melodramma classico al melodramma romantico, Roma: Ed. De Santis 1963, 533 S.;

Separata von 11 Aufsätzen von Mario Rinaldi;

Guido Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo: Sellerio 1982, 203 S.;

Gioacchino Lanza Tomasi, *Ernani di Giuseppe Verdi. Guida all'opera* (Oscar musica), Milano: Mondadori 1982, 132 S.;

Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre „cure“ nella drammaturgia del Verdi romantico. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985) a cura di Giovanni Morelli (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 14), Firenze: Olschki 1987, XV + 380 S.;

AA. VV., *Novecento. Studi in onore di Adriana Panni*, a cura di Arrigo Quattrocchi, Torino: E.D.T. 1996, VIII + 135 S.;

Ernani ieri e oggi. Atti del convegno internazionale di studi. Modena, Teatro San Carlo 9–10 dicembre 1984 (Verdi. Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani, N° 10), Parma: Istituto di Studi Verdiani 1987, XXII + 327 S.;

Carlo de Incontrera, *Richard Wagner e la Sicilia*, Messina: Filarmonica Laudamo [1984], 120 S., zahlreiche Abb.

Programmhefte Bayerische Staatsoper München: *Der Rosenkavalier*; Michael Tippett, *The Midsummer Marriage*; Festival Mozart nel Veneto, Padova: *La Betulia liberata*

RETO MÜLLER (Sissach), ca. 30 Programmhefte, vor allem von Aufführungen des Rossini Opera Festival (Pesaro), aber auch aus Kassel, Köln, Bonn, Ferrara, Mailand, Neapel

PROF.DR. HELMUT C. JACOBS (Duisburg): Photokopien von ca. 25 Libretti des späten 18. / frühen 19. Jhs, u.a. von Giuseppe Carpani; italienische Übersetzungen von opéra-comiques...

SÄCHSISCHE STAATSOPER DRESDEN: Programmheft *Thomas Chatterton* (von Matthias Pintscher und Claus H. Henneberg)

RUTH E. MÜLLER (Berlin): Programmheft Stuttgart: *Macbeth*

Magister-, Examen- und Diplomarbeiten zum Libretto

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

ANTONIE BINDER, *Die opéras-comiques André-Ernest-Modeste Grétrys von 1789 – 1810*,

Magisterarbeit Univ. Bamberg (Romanistik) 1998, 99 S., Betreuer: Albert Gier

Übertitel, oder: *tempora mutantur*

Den Übertiteln, die im Theater als Verständnishilfe bei in einer Fremdsprache gesungenen Opernproduktionen eingesetzt werden, wie auch den Untertiteln bei Fernseh-Aufzeichnungen hat die Wissenschaft bisher wenig Beachtung geschenkt; das Phänomen fällt aber zweifellos in den Kompetenzbereich einer textbezogenen Opernforschung. (Eine Pilotstudie befindet sich z.Zt. im Stadium theoretisch-methodischer Vorüberlegungen und unsystematischer Materialsammlung; Hinweise, und vor allem Manuskripte in deutschen oder ausländischen Theatern verwendeter Untertitel, sind jederzeit willkommen!)

Einschlägige Studien liegen u.a. deshalb noch nicht vor, weil das Phänomen selbst, das heute wohl die meisten von uns für selbstverständlich halten, noch gar nicht so lange existiert. Dies belegt eindrucksvoll die materialreiche Untersuchung von UTE JUNG, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg 1974; man liest dort (S. 409):

„(...) Giulio Cogni [unterbreitete] in einem offenen Brief an Wolfgang Wagner (...) den kuriosen Vorschlag (...) doch während der Vorstellungen 'hoch über der Bühne oder an deren beiden Seiten, auf eine nicht ablenkende Art, etwa in blauer Farbe, die Verse langsam abrollen zu lassen'. (...) Diese absonderliche Idee eines Text projizierenden blaufarbenen Lichtbandes sollte uns – trotz ihrer und vielleicht gerade wegen ihrer Kuriosität und Ausgefallenheit – nachdenklich stimmen (...)“.

Tempora mutantur, nos et mutamur in illis.

GÜNTER MEINHOLD, *Schikaneders Libretto Die Zauberflöte*.

Analyse – Interpretation – Rezeption

(Selbstanzeige)

Die im Entstehen begriffene Hamburger Dissertation – Abschluß voraussichtlich Mitte 1999, Betreuer HANS-HARALD MÜLLER – unternimmt den Versuch, Schikaneders Libretto aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen und seine literarische Rezeption zu analysieren.

Libretti stehen in dem Ruf, multifunktionale Texte von literarisch bestenfalls sekundärer Qualität zu sein. Zum Beweis dieser Auffassung wird häufig auf die Textbücher zu Webers *Freischütz*, Verdis *Il Trovatore* und Mozarts *Zauberflöte* verwiesen. Obwohl es Untersuchungen zur *Zauberflöte* gibt, die ein solches Urteil nicht länger erlauben, gilt Schikaneders Libretto

bis heute als eher inferiores Produkt, das sein Überleben ausschließlich der Musik Mozarts verdanke. Eines der Ziele der Untersuchung ist es, diesem Vorurteil zu begegnen. Der erste Teil befaßt sich mit der Erarbeitung von Kategorien, die die Analyse und Interpretation eines Librettos aus literaturwissenschaftlicher Sicht legitimieren. Im Rückgriff auf das jüngst erschienene Libretto-Buch ALBERT GIERS und MANFRED PFISTERS dramentheoretische Analysen wird ein Instrumentarium entwickelt, das die Analyse und Interpretation des *Zauberflöten*-Librettos fundiert. Im zweiten Kapitel werden zwei Probleme aus der Entstehungsgeschichte untersucht, die seit zweihundert Jahren die Forschung immer wieder beschäftigt haben und noch beschäftigen. Es wird zu zeigen sein, daß die bis heute vertretene, mit verschiedenen Argumenten operierende Bruchtheorie ebenso in den Bereich der Legende gehört wie die (in neuerer Zeit durch HANS-JOSEF IRMEN wiederbelebte) Behauptung, daß Giesecke wesentliche Teile des Librettos verfaßt habe. Dieser zweite Teil sichtet darüber hinaus die literarischen Einflüsse und die Quellen, die Schikaneder benutzt hat, wobei Elemente intertextueller Theorie[n] herangezogen werden, um Schikaneders Art des Produzierens zu charakterisieren. Die dramentheoretische Analyse und Interpretation (Teil 3) mit den Aspekten *Handlung als organisierendes Prinzip, Zeitstruktur, Raumstruktur, Figurenkonstellation, Sinnlichkeit – Liebe – Vernunft, Das Frauenbild der Zauberflöte* kann zeigen, daß der Text der *Zauberflöte* inhaltlich außerordentlich vielschichtig und ästhetisch von bemerkenswerter Qualität ist.

Seit ihrem geradezu sensationellen Erfolg 1791 hat die *Zauberflöte* eine breite Wirkung entfaltet. Auf verschiedenen Gebieten – genannt seien Aufführungsgeschichte und musikalische Interpretation, Bühnenbild, die musikalischen Fortsetzungen, Philosophie, Bildende Kunst und Literatur – sind ihre Spuren zu verfolgen. Im Unterschied zu den kaum noch überschaubaren Veröffentlichungen z.B. zur Entstehungsgeschichte sind Studien zur Rezeptionsgeschichte in deutlich geringerem Maße vorhanden, sieht man einmal von den zahlreichen Untersuchungen zu Goethes *Zauberflöten*-Fragment ab. HANS-ALBRECHT KOCHS Dictum von 1969 gilt unverändert: „Eine Geschichte der Nachwirkung der *Zauberflöte* ist ein Desiderat.“ Ziel des aus zwei Kapiteln bestehenden letzten Teils der Arbeit ist es, die literarische Rezeption zu analysieren. Der Untersuchung einzelner Werke (u.a. der *Zauberflöten*-Fortsetzungen von Schikaneder, Wilhelm Rintels, Klaus Goepfert, Heinrich August Schultze und Martin Vogel, der folgenreichen Bearbeitung durch Vulpius, des *Zauberflöten*-Romans von Paul Adler) geht ein zusammenfassendes Kapitel voraus, in dem die literarische Rezeption seit 1791 knapp und ohne den (illusorischen) Anspruch auf Vollständigkeit skizziert wird – von E.T.A. Hoffmann, Tieck, A.W. von Schlegel, Novalis, Grillparzer, Glasbrenner, Fontane über Hofmannsthal, Thomas Mann, Annette Kolb, Hesse, Werfel bis hin zu Johannes Urzidil, Thomas Bernhard,

Christa Reinig und Botho Strauß. Leitende Aspekte dieses Teils sind Fragen nach Rezeptionsauffälligkeiten: Sind zu bestimmten Zeiten Häufungen von *Zauberflöten*-Verwendungen festzustellen? Gibt es Rezeptionskonstanten? Ist eine politische Funktionalisierung erkennbar? Werden bestimmte literarische Formen der Aneignung bevorzugt? Was bewog die Autorinnen und Autoren, ihren Werken die *Zauberflöte* struktur- und inhaltsbestimmend zu inkorporieren? Was trägt die *Zauberflöte* zur Interpretation der Werke bei, in denen sie verwendet wurde? Und umgekehrt: Wie verstehen die Autorinnen und Autoren die *Zauberflöte*, die sie produktiv rezipieren?

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

BÁRBARA P. ESQUIVAL-HEINEMANN, *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976* (Studies on Cervantes and His Times, 2), New York etc.: Peter Lang 1993, 176 S.

Vgl. Archiv für d. Studium der neueren Sprachen 234 (1997), S. 212-214.

Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993, hrsg. von SILKE LEOPOLD und JOACHIM STEINHEUER, Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter 1998, 497 S.

Der Band gliedert sich in zwei Teile: *Quellen der Monteverdi-Rezeption in Europa* (8 Beiträge) sowie *Monteverdi und seine Zeitgenossen* (15 Beiträge); hier sollen nur jene Studien vorgestellt werden, in denen Libretto und Oper eine Rolle spielen: H. SEIFERT, *Monteverdi und die Habsburger* (S. 77-91) [faßt alle bekannten Fakten zusammen und fragt abschließend (S. 91) nach möglichen Einflüssen Monteverdis auf das Wiener Operschaffen]. – A. SZWEYKOWSKA, *Monteverdi in Polen* (S. 93-104) [um 1600 wirken in Polen zahlreiche italienische Musiker, vor allem in der königlichen Hofkapelle; Monteverdi lernte den künftigen König Wladyslaw IV. 1625 in Venedig kennen. Marco Scacchi, der Leiter der Kapelle, deren Mitglieder auch drammi per musica komponierten (vgl. S. 98), bekannte sich zur „monteverdianischen Schule des Ausdrucks“ (S. 102)]. – S. DAHMS, *Monteverdi und die italienische Tanzkunst zwischen Renaissance und Barock* (S. 153-166) [im Tanz versinnbildlicht sich um 1600 die neuplatonische Idee einer analogen Struktur von Mikrokosmos und Makrokosmos, außerdem ist die tänzerische Bewegung den Hirten Arkadiens gleichsam angeboren. An einen Überblick über italienische Tanzkunst und -theorie schließt sich die Frage nach Tanzsätzen bei Monteverdi an: Man könnte „mit einiger Courage ein ganzes Repertoire Monteverdischer Tänze zusammenstellen“ (S. 166)]. – M. WOITAS, *Combattimento & Co. Choreographie und imitatio in den Torneo-Tänzen um 1600 und in Monteverdis Combattimento* (S. 167-190) [in der Vorrede zum *Combattimento* fordert Monteverdi „die Vereinigung der drei beteiligten Imitationsebenen Text, Musik und Bewegung zu ‘einem einheitlichen Ganzen der Nachahmung’“ (S. 170); die Komposition läßt weitgehende Übereinstimmungen mit der

Grundstruktur der mimetischen Torneo-Tänze erkennen (S. 177-182), die Synthese aus Text, Musik und Körperaktionen ermöglicht eine „akustisch-visuelle Gesamtwirkung, die ihrer Zeit weit voraus war“ (S. 187)]. – J. STEINHEUER, *Zur musikdramatischen Umsetzung epischer Texte bei Monteverdi und seinen italienischen Zeitgenossen* (S. 191-213) [in der ersten Hälfte des 17. Jhs wurden häufig Passagen aus den Epen von Ariost, Tasso oder auch Vergil, als polyphone Madrigale oder Sologesang, vertont; fast alle diese Kompositionen sind nicht zur szenischen Aufführung, sondern zur Rezitation bestimmt. Indem Monteverdi im *Combattimento* die Ebenen der Erzählung und szenischen Visualisierung trennt (vgl. S. 207), schafft er dagegen „eine eigenständige Gattung epischen Musiktheaters“ (S. 208f.) (als mögliche Parallele wären – neben dem Kabuki (vgl. S. 211f.) – vielleicht auch Formen mittelalterlichen Theaters in Betracht zu ziehen, in denen sich Rezitation und pantomimische Darstellung verbinden, vgl. die altfrz. *Chantefable Aucassin et Nicolette*, 13.Jh.]]. – N. DUBOWY, *Bemerkungen zu einigen Ulisse-Opern des 17. Jhs* (S. 215-243) [von 1640 (Monteverdis *Ritorno*) bis 1696 entstehen 12 Opern mit Odysseus als Protagonisten (Liste S. 215f.). Daß Odysseus dennoch eher eine „epische“ als dramatische Figur ist (S. 217), hängt damit zusammen, daß die Reihe seiner Bewährungsproben prinzipiell unabschließbar ist; folgerichtig bestehen mehrere Libretti aus Einzelepisoden (vgl. S. 223f.). Hier von „epischem Musiktheater“ (S. 227) zu sprechen, hat seine Berechtigung (allerdings hätte sich der Begriff [z.B. ausgehend von M. PFISTER, *Das Drama*, München *1994, 103ff.] schärfer fassen lassen); dazu paßt auch die „Lust am visuellen Vorführen“ (S. 230) in Monteverdis *Ritorno*, der nach DUBOWY als fünftaktige Oper konzipiert war (S. 232ff.). Monteverdis Eingriffe in den Text der beiden ersten Szenen (vgl. S. 238-241) liefern ein schlagendes Beispiel für (nicht nur musikalische) Kontrast-Dramaturgie].

MARKUS ENGELHARDT (Hrsg.), *in Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum* (Perspektiven der Opernforschung, 3), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1996, XIV + 354 S.

*JENS MALTE FISCHER, „Die Wahrheit des weiblichen Urwesens“. *Medea in der Oper*, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hrsg. von HELLMUT FLASHAR (Colloquium Rauricum, 5), Stuttgart – Leipzig 1997, S. 110-121

Stellt Francesco Cavallis *Giasone* (Text G.A. Cicognini, 1649), Marc-Antoine Charpentiers *Médée* (Text Th. Corneille, 1693) und Luigi Cherubinis *Médée* (Text F.-B. Hoffman, 1797) vor, mit einem Ausblick auf Rolf Liebermanns *Freispruch für Medea* (Text Ursula Haas, 1995). Anachronistisch wird Cherubinis Oper als Zielpunkt einer Entwicklung angenommen, die auf Annäherung an die Tragödie des Euripides und musikalische „Seelenerkundung der singenden Figuren“ (S. 113) ausgerichtet sei; diese Perspektive macht es nahezu unmöglich, Cicogninis (auf einer epischen Vorlage basierendes) Libretto angemessen zu würdigen. Ob sich die *tragédie en musique* an die französische Tragödie der Klassik wirklich „sorgsam anlehnte“ (S. 114), wäre zu diskutieren.

*GOTTFRIED SCHOLZ, *Masques – vom gesellschaftlichen Ereignis zum musikalischen Erlebnis*, in: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft 29 (Dezember 1995), S. 8-27

Zu Geschichte und Dramaturgie der englischen Court Masque, die als „künstlerisch überhöhte Machtdemonstration des Monarchen“ (S. 27) nicht für die heutige Bühne zurückgewonnen werden könne. Unter Elisabeth I. und vor allem unter Jakob I. gewinne der Text an Bedeutung gegenüber Musik und Tanz (S. 15-18), wozu die Einführung monodischer Ayres nach italienischem Vorbild (Anfang 17. Jh.) wesentlich beigetragen habe (S. 19). Nach Cromwells Tod degeneriere die Masque zum „ethisch verbrämten musikalischen Schaustück“ (S. 26).

*SEBASTIAN NEUMEISTER, *Calderón in Wien: Fineza contra fineza (1671)*, aus: Spanische Literatur – Literatur Europas. WIDO HEMPEL zum 65. Geburtstag, hrsg. von FRANK BAASNER, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 313-323

Fineza contra fineza (am 22.12.1671 in Wien uraufgeführt, zum Geburtstag der spanischen Königin) ist vielleicht das letzte der mythologischen Hoffestspiele Caldérons (vgl. S. 313). Der Erstdruck enthält auch den Text der Loa und zweier Zwischenspiele; die Musik komponierte Kaiser Leopold I. „Das Stück hat (...) deutlich opernhafte Züge“ (S. 319).

*JÜRGEN SCHLÄDER, *Ein Dutzend Novitäten für die Italiener. Dramaturgische Aspekte der Fassungen von Händels Oper Radamisto*, aus: Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997, hrsg. von HANS JOACHIM MARX (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 6), Laaber: Laaber-Verlag 1998, S. 155-169

Die Analyse der Veränderungen, die Händel im Dezember 1720 für die Wiederaufnahme des *Radamisto* (UA 27.4.1720) mit anderer Sänger-Besetzung vornahm, ergibt, daß „die abwechslungsreiche und interessante Folge von unterschiedlichen Affekten im Vordergrund“ stand; die „freie Verfügbarkeit der Musikstücke [mehrere Arien wurden anderen Figuren zugeordnet, A.G.] und der in ihnen dargestellten Affekte widerspricht schlüssigen Rollenkonzepten oder gar wahrhaftigen Bühnencharakteren mit spezifischen Ausdrucksqualitäten“ (S. 169). Der von der Forschung einhellig vertretenen Ansicht, die Revision von Dezember 1720 sei die überzeugendste der vier Fassungen dieser Oper (vgl. S. 155), liegen insofern auf das barocke Musiktheater rückprojizierte Maßstäbe des 19. und 20. Jhs. zugrunde (vgl. S. 156).

*JÜRGEN SCHLÄDER, *Der patriotische Held. Politische Moral und Gesellschaftsentwurf in Judas Maccabaeus*, aus: Beiträge zur Musik des Barock (wie oben), S. 295-310

Judas Maccabaeus (1747) ist mehr als eine (verspätete) Huldigung an den Herzog von Cumberland, der 1746 die Rebellion der jakobitischen Schotten niedergeschlagen hatte: Ins allgemeine gewendet, geht es um „die Idee der offensiv vertretenen kulturellen Identität“ (S. 299). Der „Appell an die allen Engländern bewußte Gemeinsamkeit in Abgrenzung zu den Feinden Englands“ (S. 301) bedingt den „Sentenzcharakter der Figurenrede“ (S. 304): *Judas Maccabaeus* ist kein dramatisches Oratorium (S. 302), denn das Ziel ist nicht die „Präsentation einer facettenreichen Persönlichkeit“, sondern die

„Propagierung eines Prinzips“ (S. 303). Im „bedingungslosen Patriotismus“ des Helden werden zur Entstehungszeit des Werkes hochaktuelle Ideen aufgegriffen (S. 306).

BEATE HANNEMANN, *Im Zeichen der Sonne. Geschichte und Repertoire des Opernhauses La Fenice von seiner Gründung bis zum Wiener Kongreß (1787-1814)* (Dialoghi/Dialogues; Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, 2), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1996, 332 S.

„Von der Gründung, der Architektur und der Fassadendekoration, dem Phönixsymbol bis hin zu Wahl und Bearbeitung der Opernstoffe standen Geschichte und Repertoire des *Teatro La Fenice* 'im Zeichen der Sonne', einem der Symbole für die europäische Freimaurerei. Zusätzlich werden in chronologischer Darstellung die Auswirkungen der wechselnden Fremdherrschaften Napoleons und der Österreicher auf die wirtschaftliche Leitung und Organisation des Theaters sowie auf Struktur und Inhalte des Repertoires aufgezeigt. Besondere Beachtung finden u.a. die Opern, die zur Einweihung und zu politischen Wendepunkten entstanden, darunter Werke von Paisiello, Zingarelli, Mayr, Lavigna und Rossini.“ (Aus der Ankündigung des Verlages)

*JÜRGEN VON STACKELBERG, „*Wenn Sie tanzen wollen, Herr Gräflin*“ – oder wie man *Opernlibretti nicht übersetzen kann*, Acta Mozartiana 44, H. 1/2 (Juni 1997), S. 29-34

K.D. GRÄWES Übersetzung des *Nozze di Figaro*-Texts (1982), speziell Figaros Cavatina (Nr. 3) gibt Anlaß zu übersetzungstheoretischen Überlegungen, die auch die Version von SCHÖNEMANN / SOLDAN und eine möglicherweise von BEAUMARCHAIS stammende französische Fassung einbeziehen.

*ULRICH WEISSTEIN, *How to Read an Opera. Some Methodological Remarks with Examples Drawn from Mozart's Zauberflöte*, aus: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, ed. by ULLA-BRITTA LAGERROTH, HANS LUND, ERIK HEDLING (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 24), Amsterdam: Rodopi 1997, S. 151-166

Zu Gegenständen und Verfahrensweisen der 'Lektüre' einer Oper. Zu unterstreichen sind der Hinweis auf den „great methodological interest“ von Inhaltsangaben in Programmheften, Opernführen etc. (S. 153) und die Aufforderung, Theaterzettel als Quelle ernst zu nehmen (S. 156-158; vgl. vor allem zur das Werk charakterisierenden Gattungsbezeichnung, S. 158). Was zur Lektüre der gesprochenen Dialoge gesagt wird (S. 159f.), läßt sich nicht ohne weiteres auf Rezitativ-Texte (oder gar auf durchkomponierte Opern) übertragen; übrigens sind die Bemerkungen zu Dialog und szenischen Anweisungen speziell an (oder gegen) moderne Regisseure gerichtet. [Zu den Regieanweisungen in der *Zauberflöte* vgl. auch R. WIESEND in *Mozart Studien* 3, Tutzing 1993, 115-136, und dazu hier 3, 10.] Die Überlegungen zu Mozarts Anteil an Schikaneders Text (S. 162f.) bleiben notgedrungen spekulativ.

*HERBERT SCHNEIDER, *Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus*, aus: Kulturtransfer im Epochenumbbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815. Hrsg. von HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK und ROLF REICHARDT zusammen mit ANNETTE KEILHAUER und RENÉ NOHR, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997, S. 593-676

Dieser sehr nützliche Aufsatz bietet (S. 653-676) eine auf Vollständigkeit angelegte Liste deutscher Libretto-Versionen (nach dem RISM-Katalog *Libretti in deutschen Bibliotheken* [1992] und weiteren Quellen, vgl. S. 602). Die statistische Auswertung zeigt, daß Wien, Berlin, Hamburg (wo auch Opern in frz. Sprache aufgeführt wurden) die wichtigsten Zentren der Opéra comique-Rezeption waren (S. 612f.); chronologisch liegt der Höhepunkt zwischen 1795 und 1803 (S. 614). Das Repertoire wird nach Komponisten, Librettisten und Übersetzern aufgeschlüsselt (S. 604-612); dankenswerterweise wird auch untersucht, wie die Übersetzer die originalen Gattungsbezeichnungen wiedergeben (S. 616/619). Anschließend wird die Technik des Übersetzens an ausgewählten Beispielen erläutert und bewertet (S. 625-646). [Ein Detail: In der Arie aus Méhuls *Schatzgräber* (S. 636) meint „das Rauche“ sicher „das Rauhe“.] Die Studie schließt mit Hinweisen zum politischen Gehalt der Libretti (S. 646-652).

*SIEGHART DÖHRING / SABINE HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), Laaber: Laaber-Verlag 1997, VI + 360 S. Mit 57 Notenbeispielen und 60 Abb.

Unter den vielen Vorzügen dieses schönen Bandes sei einer ganz besonders hervorgehoben: Nirgends findet sich ein Satz wie „Richard Wagner wurde 1813 in Leipzig geboren“ oder ähnlich. In der konzipierten Einleitung (S. 1-10) postulieren die beiden Verfasser mit C. DAHLHAUS eine Geschichtsschreibung, „die im Durchgang durch die Werke, und nicht neben ihnen, die Realität einer Gattung zu erfassen trachtet“ (zitiert S. 2); folgerichtig wird Gattungsentwicklung als Abfolge modellbildender Werke verstanden, und Innovationen werden exemplarisch durch Analysen repräsentativer Passagen (oft mit Notenbeispielen) nachgewiesen. – Gattung wird pragmatisch bestimmt als „Bündelung des in der Oper überaus breiten Spektrums jener Faktoren, an denen sich eine Geschichtlichkeit ablesen läßt: kulturelle Stellung, institutionelle Verankerung, Librettistik, Komposition, Gesang, Szenographie, Rezeption et.al. [sic]“ (S. 3); der Schwerpunkt liegt naturgemäß bei innermusikalischen Entwicklungen, aber wo es geboten scheint, rücken der Text (z.B. Verhältnis von Verdis *Hernani* und *Rigoletto* zu den Schauspielvorlagen Hugos, S. 40ff.), der politisch-gesellschaftliche Kontext (vgl. zum Opéra comique der Restauration, S. 67f.) oder Inszenierungsgeschichtliches (etwa anlässlich der *Muette de Portici*, S. 122ff.) in den Vordergrund.

Im übrigen zeigt sich einmal mehr, daß die Gattungsgeschichte der Oper keineswegs synchron zu derjenigen des Librettos verläuft: Die beiden Hauptteile des Buches handeln von der *Krise der nationalen Gattungen (1800-1850)* (S. 11-179) und der *Internationalisierung der Oper (1850-1900)* (S. 181-335). In der Tat wird die historische Oper (vor allem Meyerbeers) erst in der zweiten Jahreshälfte zur „europäischen Erscheinung“ (vgl. S. 238ff.); für das Libretto ist eher eine umgekehrte Entwicklung zu konstatieren, nachdem bis 1800 (und darüber hinaus) das Metastasianische Modell der Opera seria alle europäischen Bühnen beherrscht hat und später italienische Komponisten am liebsten Adaptationen französischer opéras comiques vertonen, setzt nach 1850 so etwas wie eine nationale Ausdifferenzierung ein. – Im übrigen ist es ein besonders Verdienst dieser Darstellung, die Bedeutung französischer Einflüsse in der Operngeschichte des 19. Jhs nachdrücklich herausgestellt zu haben (vgl. S. 6, 9 und passim).

Alle Abschnitte des Buches bieten (z.T. überraschende) neue Einsichten oder schlagende Beispiele, die dem allgemein Bekannten neue Facetten hinzufügen. Ich verweise nur auf wenig, was mich in den ersten Kapiteln besonders beeindruckt hat: der „Ausdrucksrealismus“ in Assurs Wahnsinnszene

aus *Semiramide*, mit dem Rossini über die klassizistische „Stilisierung des Affekts“ hinausgeht (S. 27f.); die „Wortgebundenheit“ der Melodik Bellinis (S. 30); der Zusammenfall von dramatischer und musikalischer Zeit im Duett Mustafà – Lindoro aus *L'Italiana in Algeri* (S. 58f.); die Unmöglichkeit des „stile imitativo“ in der Buffa als ein Grund für ihr Verschwinden (S. 60f.); Lortzings Bühnenwerke als „Konversationsopern“ nach französischem Vorbild (S. 110); etc.etc. Jeder am Musiktheater Interessierte wird dieses Buch mit großem Gewinn lesen.

**Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER* (Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, XI + 608 S.

Diese Festschrift, die 43 Beiträge zur Vokal- und Instrumentalmusik des 19. und 20. Jhs. in Italien, Frankreich, England, Deutschland, Rußland... enthält, scheint von Literatur- und Theaterwissenschaftlern wenig rezipiert worden zu sein, zumindest außerhalb Italiens. Aus Raumgründen können hier nur die libretto-zentrierten Beiträge verzeichnet werden: G.G. STIFFONI, *Elementi di metateatralità nel Finto cieco di Lorenzo Da Ponte* (S. 25-34) [*Il finto cieco* (1786) ist eine eher freie Adaptation der Komödie *L'Aveugle clairvoyant* (1716) von Marc-Antoine Legrand; STIFFONI insistiert auf der Bedeutung von Verkleidung und Rollenspiel, die Handlung erscheint als „una sorta di metafora del teatro“ (S. 31)]. – C. CILBERTI, *Alcune ipotesi su un esordio teatrale: Il poeta disperato di Francesco Morlacchi* (S. 79-83) [die autographe Partitur der Farsa (1807) befindet sich heute in der B.N., Paris; als Verfasser des Librettos kommt S.A. Sografi in Frage (S. 80)]. – B.A. ANTOLINI, *Lettere di musicisti dell'Ottocento nel Fondo Ferrajoli della Biblioteca Vaticana* (S.85-97) [Regesten von 89 Briefen von Komponisten (u.a. G. Pacini), Sängern, Theaterleitern..., die überwiegend Opemangelegenheiten (in Italien oder Paris) betreffen; im Anhang (S. 95f.) ein Brief O. Nicolais, der um einen neuen Arientext bittet (mit detaillierten Vorgaben)]. – N. CARNEVALE, „...that's the barber“. *Henry Rowley Bishop e l'adattamento del Barbieri rossiniano* (S. 99-113) [die engl. Bearbeitung des *Barbiere* (1818); Text von D. Terry und J. Fawcett) ersetzt die Rezitative durch gesprochene Dialoge; Bishop hat die Musik z.T. neu komponiert, außerdem ist eine Nummer aus Paisiellos *Barbiere* eingefügt. Der Londoner Almagiva war kein Sänger, sein musikalischer Part wurde größtenteils von Fiorello übernommen]. – M. MAUCERI, *La Gazzetta di Gioachino Rossini: fonti del libretto e autoimprestito musicale* (S. 115-149) [Goldonis Komödie *Il Matrimonio per concorso* war vor Rossini bereits mehrfach für die Opernbühne bearbeitet worden; die Vorlage des Librettos von G. Palomba (unter Mitarbeit von A.L. Tottola? vgl. S. 118f.) war G. Rossis *Avviso al pubblico* (Musik von G. Mosca; Teile der Rezitative übernahm Palomba wörtlich, vgl. den detaillierten Vergleich beider Libretti S. 120-132). Zu den musikalischen Entlehnungen aus früheren Werken Rossinis vgl. S. 131ff.]. – F. LICCIARDI, *Sulle tracce di Norma. Rossi-Pavesi e Romani-Pacini* (S. 151-160) [verfolgt den Übergang vom neoklassizistischen zum romantischen Libretto an Gaetano Rossis *Il trionfo d'Emilia* (1805) und *Celanira* (1815, beide vertont von St. Pavesi) sowie an *La sacerdotessa d'Irminsul* (1820) von F. Romani, Musik von G. Pacini]. – F. IZZO, *Michele Carafa e Le nozze di Lammermoor. Un oscuro precedente della Lucia* (S. 161-193) [handelt u.a. von Carafas Beziehungen zu Rossini und Donizetti, von W. Scotts Romanen und ihrer Rezeption in Frankreich und Italien. Für das Libretto der *Nozze* hat G.L. Ballocco neben dem Roman V. Ducanges Prosadrama von 1828 benutzt (S. 171f.). Trotz des tragischen Endes handelt es sich um eine opera semiseria mit etlichen komischen Szenen (S. 175f.); zur Musik vgl. S. 180ff.]. – S. CORTI, *Gilbert Louis Duprez: le lettere (1833-1850) nell'archivio dell'impresario Alessandro Lanari* (S. 277-318) [Lanaris Papiere sind seit 1887 in der Obhut der Nationalbibliothek Florenz, wurden aber erst 1982 vollständig katalogisiert. Die dreißig Briefe des Ritters vom Do di petto sind umfassend kommentiert (351 Anmerkungen!)]. – A. BINI, „*Accidente curioso a proposito di Un curioso accidente*“. *Un contestato pasticcio rossiniano (Parigi, 1859)* (S. 339-353) [A. BINI hat in der Biblioteca di S. Cecilia, Rom, einen hs.lichen Klavierauszug des Pasticcios aufgefunden (vgl. S. 345; das Libretto liegt gedruckt vor, vgl. ebd.), das im Théâtre Italien nur eine einzige Aufführung (am 26.11.1859) erlebte: der Bearbeiter Arcangelo Berrettoni (zu seiner Karriere als Sänger und Librettist vgl. S. 340ff.) folgt dem Plot und über-

nimmt fast alle Nummern aus *L'Occasione fa il ladro*; um den Umfang auf zwei Akte zu erweitern, wurden acht Nummern aus anderen (meist frühen) Opern Rossinis eingefügt (vgl. S. 347f.). – S. MARTINOTTI, *Velleità e scacchi di Wagner esordiente* (S. 355-364) [zum musikalischen Eklektizismus des jungen Wagner, z.B. in den *Feen* (S. 357)]. – F. ANTONINI, *Vita di Arditì* (S. 375-378) [Abriss der Biographie des Komponisten und Dirigenten Luigi Arditì (1822-1903), der u.a. auch drei Opern schrieb]. – C. MARINELLI, *Khovanscina* (S. 397-410) [zur Darstellung des Volkes, das der eigentliche Protagonist in Mussorgskis Opern sei (vgl. S. 401); in *Boris Godunow* erscheint es als homogenes Ganzes, in *Chovanschina* dagegen aufgeteilt in (Interessen-)Gruppen (S. 405)]. – L. BELLINGARDI, *L'idea di Werther da Goethe a Massenet* (S. 423-436) [eher anekdotische bzw. impressionistische Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Oper (S. 425f.), zum Verhältnis Roman – Libretto (S. 427f.) und zur Aufführungsgeschichte (S. 429f.); die Ausführungen zur Musik (S. 431ff.) hätten durch die Berücksichtigung von H. BECKER, *Massenets Werther: Oper oder vertonter Roman?*, in: *Ars Musica Musica Scientia*. Fs. H. HÜSCHEN zum 65. Geburtstag, Köln 1980, S. 30-47, sehr gewinnen können]. – L. SUMMER, *Un esponente della rinascita strumentale italiana di fine Ottocento: Antonio Scontrino [1850-1922]* (S. 437-450) [das Werkverzeichnis weist (S. 446) fünf musikdramatische Werke nach]. – F. CESARI, *Genesis di Edgar* (S. 451-469) [ausgehend von den 1992 veröffentlichten Briefen des Kompositen Ferdinando Fontana an Puccini sucht CESARI zu erklären, warum die Zusammenarbeit von Komponist und Librettist trotz Fontanas Bereitschaft, Anregungen des musikalischen Partners aufzunehmen (S. 454f.), nicht funktionierte: Das persönliche (erst sehr enge, dann gestörte) Verhältnis der beiden habe offene Diskussionen nicht zugelassen (S. 458f.); „le modifiche primarie al modello francese causano degli squilibri drammatici per compensare i quali Fontana produce delle modifiche secondarie, che determinano ulteriori, più gravi squilibri drammatici, e avanti così fino al dissesto completo della drammaturgia“ (S. 462); im übrigen verstand sich Fontana zwar selbst als Wagnerianer, blieb aber in der Praxis einer konventionellen Dramaturgie verpflichtet (S. 465-467)]. – L. LAUER, *Rachmaninov und Wagner. Ein Versuch zur Problemgeschichte der russischen Fin de siècle-Oper* (S. 485-504) [in die – nur von ca. 1900 bis ca. 1910 währende, vgl. S. 502 – Phase enthusiastischer Wagner-Rezeption in Rußland fällt u.a. Rachmaninovs Puschkin-Oper *Der geizige Ritter* (1906). Nach grundsätzlichen Bemerkungen zu Rachmaninovs Wagner-Rezeption (S. 488ff.) wird der Monolog des Geizigen „unter dem Gesichtspunkt eines Spannungsverhältnisses von symphonischer und musikdramatischer Form“ (S. 499) analysiert (S. 493ff.); fragwürdig ist die psychologisierende These, Rachmaninov habe im Geizigen die übermächtige Vaterfigur Wagner dargestellt (S. 501)]. – L. PUTIGNANO, *Didascalie di teatro d'opera. Note sul melodramma italiano di fine secolo* (S. 505-513) [belegt die Tendenz zu episch ausufernden Szenenanweisungen (vgl. auch GIER, *Das Libretto*, 181) u.a. an Illicas *Perigina* für Ed. Mascheroni (1909)]. – A. MENICACCI, *Reynaldo Hahn direttore mozartiano. Tre lettere inedite* (S. 521-533) [Zitate aus Hahns Schriften und Daten zu den von ihm dirigierten Mozart-Aufführungen; die drei Briefe beziehen sich auf die beiden Mozart-Festivals in Paris 1906 und 1908. In der Liste der Studien zu Hahn (S. 531) fehlt der Beitrag von TH. HIRSBRUNNER, vgl. hier S. 27]. – D. CESCOTTI, *Pacifismo in musica: il caso di Owen Wingrave di Benjamin Britten* (S. 591-601) [u.a. zum Libretto (nach Henry James) und zur Dramaturgie, die den Besonderheiten einer Fernsehoper Rechnung trägt].

Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996, hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 39), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, 579 S.

Da der gehaltvolle Band unmittelbar vor Redaktionsschluß dieser *Mitteilungen* erschien, müssen wir uns mit einem summarischen Hinweis begnügen: Unter den 'Materialien' im Anhang finden sich neben Bouillys *Léonore* (S. 415-452) und dem Facsimile der 'Ur-*Leonore*' Sonnleithners von 1805 (S. 493-551) zwei Passagen aus Bouillys *Mémoires* (eine echte Rarität! S. 453-491), außerdem eine zweiseitige *Fidelio*- (Auswahl-)Bibliographie (S. 559-579). – Dankenswerterweise wurde ein Gespräch

mit ALBRECHT PUHLMANN, dem Dramaturgen von Wernickes wunderbarem Salzburger *Fidelio*, in voller Länge wiedergegeben (S. 29-48); ein eher grundsätzliches Gespräch zu Problemen einer *Fidelio*-Inszenierung, mit JOACHIM HERZ und HEINZ LUKAS-KINDERMANN, schließt sich an (S. 49-65).

Von den 26 Vorträgen handeln einige in erster Linie vom *Fidelio*- (bzw. *Leonore*-)Libretto, die meisten anderen gehen zumindest am Rande auf den Text ein; ich nenne nur die unter librettologischen Aspekten wichtigsten: H. KECKEIS, *Revolution und Idealismus. Auf dem Weg vom deutschen Singspiel zur deutschen Oper* (S. 67-83; über Beethovens Suche nach einem geeigneten Libretto und über die Stellung des *Fidelio* „im Koordinatensystem des zeitgenössischen Musiktheaters“). – W. KRÖMER, *Unterdrücker, Opfer, Retter, Helfer. Die melodramatische Figurenkonstellation und ihre Konventionen im europäischen Theater der Fidelio-Zeit* (S. 85-92). – TH. HIRSBRUNNER, *Fidelio und die Rettungsoper* (S. 93-104; skizziert die Entwicklung des französischen Operentypus bis hin zu Beethoven). – G.W. GRUBER, *Die Leonore/Fidelio-Fassungen (1805, 1806, 1814) aus musikalischer und dramaturgischer Sicht* (S. 105-115). – M. SUGIERA, *Leonore und Fidelio. Von einer treuen Frau zum Symbol der Treue* (S. 133-140; vergleicht Bouillys Version mit der deutschen Bearbeitung). – B. PUSCHMANN-NALENZ, *Intertextualität im Libretto zu Fidelio* (S. 141-148; wendet das Intertextualitätskonzept auf Bouilly und den *Fidelio* von 1815 an). – H. SCHANZE, „Ein Engel, Leonore(n)“ – „bei dieses Namens holdem Klang“. *Zur Begegnung Goethe-Beethoven in Teplitz 1812 und deren Bedeutung für die Umarbeitung der Leonore zu Fidelio (1814)* (S. 149-161; geht aus von den *Egmont*- und *Tasso*-Reminiszenzen in Florestans Kerkerzene). – J. KÖHNEL, „*Revolutionsoper*“ / „*Humanitätsdrama*“ / „*Musikalische Einweihungen in die Wahrheit der Utopie*“. *Fidelio-Interpretationen* (S. 205-230). – J. HERZ, *Ein politisch Lied, ein garstig Lied?* (S. 231-255; verbindet grundsätzliche Überlegungen zur Interpretation [im doppelten Sinne von Deutung und Inszenierung] mit Anmerkungen zu [älteren und neueren] Produktionen). – A. GIER, *Befristete Gefahren. (Nicht nur) vergleichende Bemerkungen zur Zeitstruktur im Fidelio* (S. 295-305; sucht durch die Analyse des Librettos und den Vergleich mit zeitgenössischen Werken zu erweisen, daß „frei sein heißt, Herr zu sein über die eigene Zeit“ [S. 295]). – P. TSCHUGGNALL, *Liebe – Hoffnung – Freiheit. Theologische Brennpunkte im Spannungsfeld von Beethovens musikdramatischem Empfinden* (S. 307-316). – G. CILIBERTI, *Alcuni aspetti della ricezione italiana del soggetto di Léonore, ou l'amour conjugal di Bouilly* (S. 317-324; zu den italienischen Übersetzungen von Giovanni Schmidt für Paer [Dresden 1804] und von Gaetano Rossi für Mayr [Padova 1805]). – V. VYSLOUŽILOVÁ, *Ideelle und dramaturgische Verwandtschaften und Unterschiedlichkeiten in den Libretti zu Beethovens Fidelio und zu Smetanas Dalibor* (S. 333-346).

*JOHANNES STREICHER, *Goldoni après Goldoni. „De locandiera en locandiera“*, aus: *Musiques goldoniennes. Hommage à JACQUES JOLY*. Outre-monts, Paris: Circé 1995, S. 185-196

Die Festschrift enthält insgesamt 27 Beiträge, die unser Wissen über das Musiktheater des 18. Jhs und darüber hinaus auf höchst willkommene Weise bereichern. – J. STREICHER bespricht einige der rund 25 Opern, deren Libretti auf Goldonis *Locandiera* basieren: In der ersten Adaptation (1773, für Salieri) folgte der Textdichter Domenico Poggi der Schauspiel-Vorlage sehr getreu (was, nebenbei bemerkt, für sich genommen kein Qualitätsmerkmal ist; S. 185f.). Gaetano Rossi entfernt sich 1803 in *Chi la dura la vince* (für Giuseppe Farinelli) wesentlich weiter von Goldoni (S. 187-189), Giuseppe Sapio (dessen *Locandiera* 1838 von Agostino Locasto und 1839 von Andrea Passaro vertont wurde) steht der Vorlage wieder näher; 1904 bietet Ugo Fleres in *Mirandolina* (Musik von Antonio Lozzi, S. 192-194) „du D'Annunzio associé aux trilles boitiennes du *Falstaff*, aux langueurs de *Tosca*, à l'humour embarrassé du début du XX^e siècle...“ (S. 194). Am Ende steht Mario Ghisalbertis Libretto für Mario Persico (1941, S. 195f.).

EDMUND KOSTKA, *Schiller in Italy. Schiller's Reception in Italy: 19th and 20th Centuries* (California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe, 3), New York etc.: Peter Lang 1997, 163 S.

Wer von 'Schiller in Italien' handeln will, muß notwendigerweise auf Rossini, Donizetti und Verdi eingehen; in diesem schmalen Buch machen die entsprechenden Kapitel (S. 27-67) knapp ein Drittel des Textteils aus, die übrigen Abschnitte (von denen hier nicht die Rede sein soll) behandeln Schriftsteller und Kritiker von der Romantik bis zur Gegenwart. Was K. zum Libretto bzw. zur Oper zu sagen hat, ist wenig hilfreich: Da eine klare Frageperspektive fehlt, wechseln (auf die Unterschiede zwischen Libretto und Schauspielvorlage zentrierte) Inhaltsparaphrasen mit Anekdoten zu Entstehung und Uraufführung der fraglichen Werke; manches ist ungenau, so wird (S. 32) nicht klar, worin das Neue von Duprez' Interpretation der Rolle des Arnold in *Guillaume Tell* bestand. Statt über die amerikanische Erstaufführung von *Maria Stuarda* im Jahre 1964 (S. 42) hätte man lieber etwas über Donizettis musikalische Dramaturgie erfahren. Pietro Metastasio wäre sicher erstaunt gewesen zu hören, daß „It was only during the eighteenth and nineteenth centuries that the libretto's right to exist was gradually but very reluctantly recognized although with the reservation that it was a necessary evil“ (S. 47). Die Bemerkungen zur Musik sind reine Geschmacksurteile (natürlich hat K. nie in einen Klavierauszug geschaut). Nach ungener Tradition werden Text und Musik diskussionslos als deckungsgleich betrachtet: Zwar sind die Librettisten jeweils erwähnt, aber im folgenden ist dann nur noch von 'Verdis' König Philipp (S. 64f.) etc. die Rede. Da K. außerdem grundlegende Literatur nicht berücksichtigt hat (vgl. z.B. A. GERHARD, „Sortire dalle vie comuni“. *Wie Rossini einem Akademiker den Guillaume Tell verdarb*, in: Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, hrsg. von A. GIER, Heidelberg 1986, S. 185-219; P. ROSS, Luisa Müller – *ein kantiger Schiller-Verschnitt? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento*, in: Zwischen Opera buffa und Melodrama. Ital. Oper im 18. und 19. Jh., hrsg. von J. MAEHDER und J. STENZL, Frankfurt/M. etc. 1994, S. 159-178, etc. etc.), kann die Libretto-Forschung dieses Buch getrost ignorieren.

Otello a cura di RENATO RAFFAELLI (I libretti di Rossini, 3), Pesaro: Fondazione Rossini 1996, 434 S. [+ 2 Tafeln]

L'Italiana in Algeri a cura di PAOLO FABBRI e MARIA CHIARA BERTIERI (I libretti di Rossini, 4), Pesaro: Fondazione Rossini 1997, 449 S.

Die mit *Tancredi* und *La gazza ladra* begonnene Reihe (vgl. hier 4, 13f.) schreitet mit einem Band pro Jahr erfreulich zügig voran. Da die Quellenlage für jedes Libretto anders ist, hat jeder Band seine eigene Gliederung: Zu *Otello* hat der Herausgeber R. RAFFAELLI eine sehr umfangreiche Einleitung geschrieben (S. 11-129); er analysiert hier eingehend die Novelle Giraldo Cinzios von 1565 (S. 11-25), die auf ihr basierende Tragödie Shakespeares (S. 25-57), Berio di Balsas Libretto für Rossini (S. 57-80) und dessen sekundäre Quellen: Voltaires *Zaïre* (1732), den französischen *Othello* von Ducis (1792), L. Henrys Ballettpantomime (1808) und Cosenzas italienischen *Otello* von 1813 (S. 80-112; vielleicht wäre eine streng chronologische Anordnung übersichtlicher gewesen). Im Textteil fehlt nur Shakespeares *Othello*; der Erstdruck von Giraldo Cinzios Novelle ist ebenso reproduziert wie die dramatischen Texte, einschließlich einer in Rom 1820 aufgeführten Libretto-Version mit lieto fine (vgl. dazu S. 74-80). – Dagegen steht bei *L'Italiana in Algeri* der Vergleich mit der früheren Fassung des Librettos und ihrer Vertonung durch Luigi Mosca (1808) im Vordergrund. In der Einleitung (S. 9-26) vermutet P. FABBRI, nicht der Librettist Anelli selbst, sondern Gaetano Rossi habe die Änderungen am Text vorgenommen (S. 15f.); die (nicht allzu zahlreichen, aber bedeutsamen) Unterschiede sind in Tabellenform aufgelistet (S. 27-47). Außer dem Libretto von 1808 bietet der Band die Edition von 8 Nummern aus Moscas Oper nach dem Partituraautograph (S. 103-370); das Originallibretto Rossinis wird durch Textvarianten aus drei Drucken 1813-1815 ergänzt. Beide Bände werden für Libretto-Forschung und Rossini-Philologie künftig unentbehrlich sein.

GIOACHINO ROSSINI, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di PIERO MIOLI, Introduzione di PAOLO FABBRIO, 2 Bde (Grandi Tascabili Economici 448/449), Roma: Newton & Compton 1997, 559; 603 S.

Die Billig-Taschenbuchreihen, die seit einigen Jahren in Italien florieren, bringen gelegentlich Interessantes und Nützliches hervor: In zwei handlichen Bänden sind jetzt die Libretti aller Opern Rossinis greifbar, einschließlich der Pasticcio *Ivanhoé*, *Robert Bruce* und Da Pontes *Ape musicale* von 1830 [zu einem weiteren Pasticcio – *Un curioso accidente* (1859) – vgl. hier S. 19f.]; den französischen Libretti *Le Siège de Corinthe*, *Moïse et Pharaon*, *Guillaume Tell* und *Robert Bruce* folgen jeweils die italienischen Übersetzungen von Calisto Bassi (wer *Le Comte Ory* übersetzt hat, bleibt unklar). Die Ausgabe ist bemerkenswert gut kommentiert: P. FABBRIO'S Vorbemerkung (Bd. 1, S. 7-12) situiert die Libretti im literatur- und geistesgeschichtlichen Kontext; die Einleitung von P. MIOLI (Bd. 1, S. 13-59) bietet in dichtgedrängter Form Informationen zu den Librettisten und ihren Werken (wobei, erstaunlich genug, sogar Aspekte der Versifikation zur Sprache kommen). Dann gibt es zu jedem Libretto noch eine knappe Vorbemerkung, mit Hinweisen zur Entstehungsgeschichte (oft wird auch aus Stendhals *Vie de Rossini* zitiert); einem längeren Auszug aus der Sekundärliteratur; und einem Résumé der Handlung. Den Texten ist eine (natürlich knappe) Auswahl der wichtigsten Varianten späterer Drucke, eine Probe aus der vom Librettisten benutzten Vorlage o.ä. beigegeben; abschließend folgt dann noch eine kritische Würdigung ausgewählter Schallplatten-Aufnahmen (wobei man weniger über die sehr detaillierten Bewertungen als über die Auswahl selbst streiten kann).

Paradoxerweise hat die Entscheidung des Verlags, den Käufern nicht mehr als kundenfreundliche Lit 7.900 (deutlich unter DM 10) pro Band abzuverlangen, durchaus ihren Preis: Natürlich war in diesem Rahmen keine philologische Arbeit zu leisten; nach welchen Quellen die Texte wiedergegeben wurden, erfährt man nicht (für *Eduardo e Cristina*, vgl. Bd. 2, S. 150-169, wurde offensichtlich der Libretto-Druck der Uraufführung benutzt, aber die Typographie wurde – gelegentlich auf Kosten der Klarheit – vereinheitlicht). Auch den platzsparenden zweispaltigen Druck muß man hinnehmen, was allerdings nicht ganz leicht fällt: Die vielen Verschlüsse, die aus Platzmangel in die folgende Zeile gerutscht sind, machen das Druckbild unübersichtlich, auch die Unterscheidung von Rezitativ und geschlossenen Nummern ist nicht sonderlich klar. Aber daß man jetzt alles von Rossini (bzw. von seinen Librettisten) in so handlicher Form greifbar hat, wiegt diese Nachteile mehr als auf.

MARTINA GREMPLER, *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 195), Kassel: Gustav Bosse 1996, 241 S. [Vgl. hier 4, S. 14]

Vgl. auch *Italienische Studien* 18 (1997), S. 238f.

Rossinis Eduardo e Cristina. Beiträge zur Jahrhundert-Erstaufführung, Hrsg. von RETO MÜLLER und BERND-RÜDIGER KERN, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997, 254 S.

Von den 17 Beiträgen dieses gehaltvollen Bandes seien nur jene genannt, die unmittelbaren Bezug zum Libretto haben: Der Facsimile-Reproduktion des Textbuchs ist die deutsche Übersetzung von A. RACITI gegenübergestellt (S. 17-70). – A. QUATTROCCHI, *Die Logik des Eigenplagiats* (S. 71-99; Übersetzung einer 1994 in ital. Sprache publizierten Studie) untersucht zunächst die Revision des Librettos von G. Schmidt (1810) für Rossini (1819): Das in den Rezitativen entwickelte „Handlungsgerüst“ (S. 78) wurde kaum verändert, dagegen erhielten die Musiknummern, die der Komponist größtenteils früher komponierten Opern entnahm, fast sämtlich neue Texte. Der Hauptteil des Beitrags ist der Identifikation und Analyse der musikalischen Entlehnungen gewidmet [zum Parallellfall

der 'Eigenplagiate' in *La Gazzetta* vgl. eine Studie von M. MAUCERI, dazu hier, S. 19]. – M. BEGHELLI, *Die (scheinbare) Unlogik des Eigenplagiats* (S. 101-122), verweist auf die rhetorische Prägung der musikalischen Sprache (S. 102) und den „Bausteincharakter der Musiknummern“ (S. 107) als Voraussetzungen für die Entlehnungspraxis; maßgeblich sei jeweils nicht die dramatische, sondern die musikalische Situation (vgl. S. 114). – TH. LINDNER, *Musikalische Analyse* (S. 123-136), kommt zu dem Schluß, daß *Eduardo e Cristina* „sehr wohl als eine eigenständige und abgerundete Leistung Rossinis“ anzusehen sei (S. 135). – A. GIER, *Im Wechselbad der Gefühle. Das Libretto von Eduardo e Cristina* (S. 137-148), macht auf die Nähe von Schmidts *Odoardo*-Text zur frz. Theaterform des Melodrams aufmerksam; es gebe eine Parallele zwischen der Melodramen-Handlung, die in der Regel aus einer diskontinuierlichen Folge emotionaler Grenzsituationen besteht, und der Mosaik-Struktur des musikalischen Pasticcio. – B.-R. KERN, *Aspekte des Vertrages* (S. 159-164), versucht zu erweisen, daß der Venezianer Impresario mit Rossini „ein(en) relativ stark vorformulierte(n) Kontrakt“ schloß, „der nicht immer deutlich macht, inwieweit der Wortlaut (...) wirklich ernst gemeint war“ (S. 162). – T. KAUFMANN, *Die Aufführungen im 19. Jh.* (S. 165-174), verzeichnet für die Jahre 1819-1840 94 Einstudierungen bzw. Wiederaufnahmen, vor allem in Italien. – R. MÜLLER, *Libretti und Rezensionen zur Aufführungsgeschichte* (S. 175-210), untersucht 24 Libretto-Drucke auf Abweichungen von der Uraufführungsfassung (Austausch von Musiknummern, etc.); der zweite Teil der Studie (S. 194-210) stellt die Presse-Kritiken anhand ausführlicher Zitate vor.

*JEAN-CLAUDE YON, *Le Prophète: une révolte populaire à l'Opéra sous la seconde République*, aus: *La Revue du Musée d'Orsay* 6 (printemps 1998), S. 62-69

Der reich (z.T. farbig) illustrierte Artikel erschien anläßlich der Ausstellung *Autour du Prophète, l'Opéra sous la seconde République* (Musée d'Orsay, Februar – Mai 1998); es werden (u.a. anhand von Pressekritiken) der Einfluß der Tagespolitik auf Spielbetrieb und Proben in der Oper, die Entstehungsgeschichte des *Prophète* sowie die Reaktionen auf die Uraufführung (16.4.1849) nachgezeichnet.

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1996, 458 S. [Vgl. hier 4, S. 15]

Vgl. auch Italienisch. *Zeitschrift für it. Sprache und Literatur* 19 (1997), Heft 38, S. 128-131.

*VINCENT ADOUMÉ, *Von der Kunst zur Industrie. Die Entwicklung des Librettistenstandes in Frankreich zur Zeit Offenbachs* [Übersetzung von PETER HAWIG], *Offenbach-Studien* 27 (Bad Emser Hefte, 170), Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 1997, 31 S.

Deutsche Fassung des hier 4, S. 19 angezeigten Aufsatzes *Le librettiste d'opéra au XIX^e siècle: De l'artiste au professionnel*.

*JOSEF HEINZELMANN, „Das ist kreative Musikwissenschaft!“ *Jacques Offenbachs II Signor Fagotto in Bad Ems, Paris, Wien und – am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz*, aus: Festschrift CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING zum 65. Geburtstag, hrsg. von AXEL BEER, CHRISTINA PFARR und WOLFGANG RUF (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 37), 2 Bde, Tutzing: Hans Schneider 1997, S. 527-536

Von *Signor Fagotto* (Bad Ems, Juli 1863; abweichende Fassungen Paris, Januar 1864; Wien, Februar 1864) war lange Zeit nur ein Klavierauszug bekannt. H. fand in der ÖNB in Wien eine vollständige Partitur, mit gegenüber den anderen Fassungen erweiterter Instrumentation (und mehreren im Klavierauszug nicht enthaltenen Nummern), die nach H.s. Auffassung auf Offenbach selbst zurückgeht (S. 535). Auf der Grundlage dieser Partitur entstand am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz eine Neuausgabe (deutsche Übersetzung von H.; der – im Klavierauszug gekürzte – Dialog wurde nach dem Pariser Zensur-Libretto revidiert). Diese Version wurde im Januar 1997 in Wien und im Mai 1997 in Köln konzertant aufgeführt; die Kölner Produktion (in Zusammenarbeit mit dem WDR) wurde auch am 7.6.1997 beim VII. Internationalen Jacques Offenbach-Festival in Bad Ems gezeigt (vgl. auch den Aufsatz des Mitherausgebers ROBERT DIDION im Programmheft des Festivals). – Bei der von H. (S. 535 Anm. 18) erwähnten „sehr dilettantischen“ Aufführung des *Signor Fagotto* handelt es sich vermutlich um jene der „Musicomédiens“ im Pariser Théâtre de la Potinière (1983), eine sehr freie Bearbeitung (sie bot auch Musik aus anderen Werken Offenbachs), die ich freilich, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, gar so unrecht nicht fand.

*[PETER HAWIG], *Offenbachs Lischen et Fritzchen. Einführung in das Werk und Faksimile des deutschen Librettos*, Offenbach-Studien 24 = Bad Emser Hefte 167, 28 S.

PETER HAWIG, *Acht Stücke für den Marmorsaal oder: Paris an der Lahn. Jacques Offenbach komponiert für Bad Ems*, Offenbach-Studien 25 = Bad Emser Hefte 168, 28 S.

Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. Bad Ems, 1997

Am 8.6.1997 fand im Rahmen des VII. Internationalen Jacques Offenbach-Festivals in Bad Ems ein Konzert mit Auszügen aus den acht 1862-1867 in Bad Ems uraufgeführten Stücken Offenbachs statt (der Live-Mitschnitt *7 + 1 auf einen Streich* liegt inzwischen auf CD vor und ist über die Jacques-Offenbach-Gesellschaft e.V., Waldstr. 3, D-56130 Bad Ems zu beziehen). Heft 25 der Offenbach-Studien gibt den Text der Conférence von PETER HAWIG wieder, der durch das Konzertprogramm führte, im Anhang sind die Programmheft-Beiträge von A. ZSCHUNKE und R. DIDION zu *Signor Fagotto* reproduziert (vgl. die vorige Notiz). Zu diesem Anlaß erschien auch ein sehr willkommener Nachdruck der Übersetzung von *Lischen und Fritzchen* aus Reclams Universal-Bibliothek.

*HANS RUDOLF HUBER, *Im stillen Kämmerlein – Am turbulenten Boulevard. Streiflichter auf Schuberts und Offenbachs Schaffen*, Offenbach-Studien 29 = Bad Emser Hefte 174, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. Bad Ems, 1998, 22 S.

Zu Gemeinsamkeiten und Gegensätzen zwischen beiden Komponisten: Schuberts Musik sei „introvertiert in sich hineinhorchend“, diejenige Offenbachs „extravertiert in die Welt hinausblickend“ (S. 10). Angesichts der Beliebtheit, deren sich die Lieder Schuberts in Paris erfreuten (vgl. S. 10f.),

möchte man es vielleicht nicht von vornherein für „unwahrscheinlich“ (so S. 2) halten, daß Offenbach die Kompositionen des Älteren studiert hat. Wertvoll die Präzisierungen zu den von Offenbach geplanten, aber wohl nur teilweise ausgeführten Orchesterversionen von Schubert-Liedern ohne Singstimme (S. 7-14, aufgrund der Hss.).

*HERBERT SCHNEIDER, *Textvertonung versus Pointierung des Dramatischen bei Bizet. Annotationen zu den Duetten der Carmen*, aus: Festschrift CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING zum 65. Geburtstag, hrsg. von AXEL BEER, CHRISTINA PFARR und WOLFGANG RUF (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 37), 2 Bde, Tutzing: Hans Schneider 1997, S. 1221-1234

Zu Bizets Umgang mit dem Text des Librettos, besonders im Duett Carmen – José (II. Akt). „Zusammenfassend kann man feststellen, daß Bizet bei der Vertonung der Verse seiner Librettisten frei verfügt, souverän mit deren Vorgaben umgeht und damit, über die gewohnten Abweichungen anderer Komponisten weit hinausgehend, eine neue Qualität erreicht“ (S. 1231). Übersicht über die vom Komponisten vorgenommenen Textänderungen (S. 1232-1234).

LUIGI BALDACCÌ, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano: Rizzolo 1997, 284 S.

Erweiterte Neuauflage des Sammelbandes *Libretti d'opera e altri saggi* (1974); dort lag der Schwerpunkt eindeutig bei Verdi (obwohl auch schon von den Librettisten Bellinis und Donizettis die Rede war), jetzt sind zwei Aufsätze zu Puccini, einer zu Mascagni und sechs Programmheft-Beiträge (vier zu Verdi, je einer zu Boito – *Mefistofele* – und Puccini) hinzugekommen. In der neuen Einleitung (S. 7-15) bekennt sich B. zu einer „critica leggera“, die ohne Theorie und Methodenreflexion auskäme (und indem er überflüssigerweise das Schlagwort „nouvelle imposture“ zitiert [S. 14], das R. PICARD 1965 auf R. BARTHES münzte, gibt er sich zugleich als Ewiggestriger zu erkennen). Er geht denn auch wesentlich impressionistisch vor, natürlich bietet er die eine oder andere gute Beobachtung, aber seine Ausführungen zum Verhältnis zwischen Operntext und gesellschaftlicher Wirklichkeit leiden unter problematischen Hypostasierungen („il Risorgimento non fu rivoluzionario“, S. 9) und darunter, daß er die historische Gebundenheit seines Beobachterstandpunkts nicht reflektiert (ein Satz wie „La storia, che è l'immagine e l'essenza stessa della verità, non contiene elementi pedagogici“, S. 52, trifft für das frühe 19. Jh. nicht zu, da noch das frühneuzeitliche (exemplarische) Geschichtsverständnis nachwirkt). B. verkehrt die zeitliche wie logische Reihenfolge von Text und Musik, indem er jenen mittels dieser zu erklären sucht (vgl. S. 9); das Buch handelt denn auch eher von der Oper als vom Libretto. B.s Forschungen sind weniger durch ihre Resultate von Bedeutung als dadurch, daß sie die italienische Literaturwissenschaft angeregt haben, sich eingehender mit dem Libretto zu beschäftigen.

RAGNHILD GULRICH, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910) unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 17), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1993, 334 S.

Vgl. die Rezension von JOHANNES STREICHER, *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), S. 193f.

*THEO HIRSBRUNNER, *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez. Essays* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 38), Anif/ Salzburg: Müller-Speiser 1997, 216 S.

Der Band vereinigt 25 kleinere Aufsätze, die zwischen 1974 und 1995 (unter anderem in der *Neuen Zürcher Zeitung*) veröffentlicht worden waren. Ein Schwerpunkt liegt erwartungsgemäß bei der französischen Musik, speziell bei der Trias Debussy – Messiaen – Boulez, aber auch Wagner, Alban Berg, Dvořák, Janáček, Bohuslav Martinů u.a. werden behandelt. Das knappe Vorwort (S. 7) verspricht „detaillierte Untersuchungen einzelner Werke vom musikalisch-literarischen Standpunkt aus“ und nennt damit eine Eigenart von HIRSBRUNNERS Arbeiten, die ihn zu einem Pionier der Librettoforschung *avant la lettre* macht: Sein besonderes Interesse gilt den Wechselbeziehungen zwischen Musik und Dichtung (womit mehr und Allgemeineres gemeint ist als Textvertonung). So ist im ersten Beitrag *Rebellion der Dekadenz. Eine Studie über Richard Wagners Tristan und Isolde* (S. 9-21) u.a. von Huysmans und Mallarmé die Rede (H. bestimmt hier Dekadenz als „Untergang und Neugeburt“ [S. 10], da sie die Kunst des 20. Jhs vorbereite, und zeigt, wie die „Schwäche der ‚realen‘ Welt“ [S. 13] die „Verabsolutierung des Individuums“ [S. 15] bedingt). – Seit Beethoven ist die Musik schwer verständlich geworden; die Empfindungen, die Wagners Musik auslöst, beschreibt H. (ausgehend vom Aufsatz *Zukunftsmusik*) als „stufenweises Aufsteigen zum Erhabenen“ (S. 29) und verdeutlicht dies an Beispielen aus dem *Ring des Nibelungen* (*Epiphanie oder: Wie man das Erhabene verstehen lernt*, S. 23-33). – In *Wagner und Debussy* (S. 35-57) wird Debussys Wagner-Rezeption der äußerlichen Anverwandlung Wagnerscher Einflüsse im französischen Musiktheater der 80er und 90er Jahre des 19. Jhs gegenübergestellt (S. 28ff.), das „doch eher in der Dramaturgie der Großen Oper befangen blieb und musikalisch, von einigen Ausnahmen abgesehen, nicht über *Lohengrin* hinauskam“ (S. 45). Gegen das Pathos der Wagnerianer, die die Handlung durch Musik steigern, setze Debussy (durchaus in Einklang mit bei Wagner selbst angelegten Tendenzen) Andeutungen und Verschweigen; bei Offenbach, in der spanischen und russischen Musik begrüßt er „eine Zurücknahme, ein Weglassen und Abwerfen von allzu schwerem Ballast“ (S. 49), die wichtigsten Anregungen gehen jedoch von Mallarmé und den Symbolisten aus (S. 50). – In *Richard Wagner. Vollendung der Romantik – Beginn der Moderne* (S. 63-74) wird vor allem am Beispiel Baudelaire verdeckt, wie *Lohengrin*, „die Große Romantische Oper, Empfindungen und Gedanken“ auslöste, „die nichts anderes als Vorboten der Moderne sind“ (S.70); vgl. z.B. den Hinweis zur Bedeutung von Wagners Klangflächen für die musikalische Sprache des 20. Jhs (S. 67f.).

Mozart in Frankreich (1890-1950) (S. 81-93) geht einleitend auf die Inszenierungen von Opem Mozarts in Paris Anfang des 19. Jhs ein [vgl. dazu auch B. CANNONE, *La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris 1991], dann wird die Mozart-Rezeption bei Dukas, Debussy und Messiaen skizziert. Sehr streng urteilt H. über den „eitlen Schauspieler“ (ist das nicht ein Pleonasmus?) Sacha Guitry (der übrigens kein „Wahlfranzose“, so S. 90, war: Grétry wurde in St. Petersburg geboren, weil sein Vater, der Schauspieler und spätere Theaterdirektor Lucien Guitry, dort engagiert war) und seine musikalische Komödie *Mozart*, zu der Reynaldo Hahn die Musik schrieb (über Hahns Verhältnis zu Mozart vgl. auch den oben, S. 20, angezeigten Aufsatz von A. MENICACCI). – In *Debussys Le martyre de Saint Sébastien. Wandlungen der Wiedergabe* (S. 109-114) werden die verschiedenen szenisch und konzertant gegebenen Versionen des Werkes besprochen, das sich „immer noch in einem quasi unfertigen Stadium“ befinde (S. 112f.). – Wie Strawinsky „schon vorhandene Musik [braucht], in der sich Bedeutung sedimentiert hat“ (S. 140), wird in *Igor Strawinsky. Verwerfung und Wiederherstellung von Opernklassikern* (S. 135-140) u.a. am Beispiel der Avantgarde-Bezüge in *The Flood* (1962) gezeigt. *Bergs Lulu – Dramentext und Libretto. Die Bearbeitung von Frank Wedekinds Erdgeist und Die Büchse der Pandora durch Alban Berg* (S. 153-158) verdeutlicht u.a. die Umformung des Doppeldramas zum „Stationenspiel“, die Bergs „Bedürfnis nach *Form* und *Symmetrie*“ entgegenkomme (S. 153), und zeigt, wie die thematische Führung der Singstimmen durch Wiederholungen in Wedekinds Text angeregt wird (S. 154). – *Geistliche Musik heute. Bindung und Befreiung* (S. 195-214) öffnet eine weite Perspektive: Nachdem Olivier Messiaen als „Schlüsselfigur“ (S. 198) gewürdigt worden ist, deren Musik den Eindruck von Zeit- und Ortlosigkeit vermittele und sich so dem Überirdischen annähere, werden „zwei extreme Arten von geistlicher Musik“ unterschieden: „Die eine verleugnet ihre Abhängigkeit von diesseitigen Institutionen nicht, die andere vollzieht den endgültigen Bruch“ (S. 214); als ihre Repräsentanten werden Bernd Alois Zimmermann, Krzysztof Penderecki,

Karlheinz Stockhausen, Galina Ustvolskaja, Arvo Pärt und Dieter Schnebel bzw. Pierre Boulez, Gérard Grisey und Hugues Dufourt kurz charakterisiert.

*JOHANNES STREICHER, *Goldoni dopo Goldoni: Usiglio, Wolf-Ferrari e Le donne curiose*, aus: *Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793)*. Atti dell'incontro di studio Narni, 11-12 dicembre 1993 a cura di GALLIANO CILIBERTI e BIANCAMARIA BRUMANA (Quaderni di „Esercizi. Musica e spettacolo“, 5), Perugia: Catedra di Storia della musica dell'Università di Perugia – Centro di studi musicali in Umbria 1994, S. 99-111

Die auf Komödien Goldonis basierenden Buffa-Libretti des späteren 19. und frühen 20. Jhs seien durch „un filo sotterraneo“ (S. 99) mit den Goldoni-Opern der Zeit um 1800 verbunden. Eingehender analysiert wird *Le donne curiose* von E. Usiglio (1879, Text von A. Zanardini), zum Vergleich wird die gleichnamige Oper von E. Wolf-Ferrari (1903, Text von L. Sugena) herangezogen. Aus Rücksicht auf die zu ihrer Zeit noch gültigen Opernkonventionen weichen Zanardini und Usiglio häufiger von Goldoni ab; in Usiglios Musik sind u.a. Einflüsse Rossinis und eine Tendenz zur Operette erkennbar, während Wolf-Ferrari vom Einfluß des *Falstaff* geprägt ist (S. 109f.).

*JOHANNES STREICHER, *Opera buffa e commedia dell'arte in Boito*, aus: Arrigo Boito, a cura di GIOVANNI MORELLI, Firenze: Leo S. Olschki 1994, S. 453-472

Zu den metatheatralen und parodistischen Elementen in Boitos nie vertontem Libretto *Iràm* (1873) und in *Basi e bote* (ca. 1881), einem (1927 von Riccardo Pick-Mangiagalli vertonten, vgl. S. 471) Stück im Stil der Commedia dell'arte. Das Übermaß an Raffinement (S. 466) in *Basi e bote* gibt Anlaß zu einem Vergleich mit Mascagnis *Maschere* (1901, Text von L. Illica; S. 467-469). Wertvoll (auch als Ergänzung zu meinem Versuch eines Überblicks in *Harlekin lernt singen*, vgl. hier 2, S. 2) die Hinweise zur Commedia dell'arte-Rezeption im Musiktheater um 1900 (S. 470ff.).

*JOHANNES STREICHER, *Pagliacci, metateatro e Commedia dell'Arte*, aus: *Pagliacci*. In occasione dei cento anni dalla prima rappresentazione. Programmheft Rom 1992, S. 71-81

Die *Commedia* im zweiten Akt der *Pagliacci* nimmt Bezug auf die Commedia dell'arte und den musikalischen Stil der Oper des 18. Jhs (vgl. S. 72) und trägt so dazu bei, eine Tradition zu begründen (vgl. die Liste von der Commedia dell'arte inspirierter Werke des 20. Jhs, S. 81).

STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano* (Hermes. Musica e Spettacolo nel Novecento. Ricerche e Testimonianze, 3), Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994, XII + 152 S.

Analysiert 84 Libretti zwischen 1890 und 1934 uraufgeführter italienischer Opern; vgl. die Rezension von JOHANNES STREICHER, *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), S. 173-175.

ERIK ADAM / WILLI RAINER (Hrsg.): *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten.* Klagenfurt / Celovec – Ljubljana / Laibach – Wien / Dunaj: Verlag Hermagoras / Mohorjeva 1997. 206 S.

Die Akten des 1994 vom Klagenfurter *Institut für Operettenforschung* veranstalteten Symposiums bereiten kein ungetrübtes Vergnügen: Die ersten, grundsätzlichen Beiträge von G. NENNING (sein überpointiertes Schlußwort zum Symposium an den Anfang des Bandes zu stellen, war keine gute Idee), B.K. STEINER und M. MIXNER fassen Operette einseitig als 'Gefühlstheater' auf und gefallen sich in undifferenzierter Schelte wider die bösen Intellektuellen, die auf die angeblich 'populäre' Operette herabsähen – für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ist das schlicht verkehrt, die 'Lyrische Operette' des späten Lehár, auf die die Beschreibung halbwegs zutreffen mag, taugt nicht als Modell für die Gattung. Übrigens versucht E. ADAM (*Brüchiges Glück. Die dunkle Seite der Operette*, S. 75-101), den späten Lehár ausgehend von (ausgerechnet) *Giuditta* zu rehabilitieren; hinter der „Dialektik zwischen Wunschtraum und ernüchternder Realität“ (S. 83) steckt aber nur die Maxime „Erstens kommt es anders und zweitens als man denkt“, die mit philosophischem Hintersinn aufzuladen unnötig scheint. – Keiner der zahlreichen Beiträge, die sich auf Lehár beziehen, hat die wohl beste Arbeit zu diesem Komponisten, S. FREYS *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik* (Tübingen 1995, vgl. hier 3, S. 15) zur Kenntnis genommen.

In eher historischer Perspektive stellt J.M. DAXNER (S. 37-50) die 'Klosteroperetten' (besser: Singspiele) von Maurus Lindemayer (1723-1783) vor; M. BLUMAUER (S. 102-116) bietet zum Thema „Operette und Nationalsozialismus“ kaum mehr als eine Sammlung von Namen und Zitaten; A. BAITA (S. 136-155) gibt einen informativen Überblick zur Operette in Ungarn; C. RUNTI (S. 156-179) möchte über „die Wiener Operette und Italien“ handeln, bleibt aber im Anekdotischen stecken (im wesentlichen zählt er Komponisten und Sänger auf, die irgendwann einmal in Triest waren). G. STEINGRESS (S. 180-206) gibt (in stellenweise etwas merkwürdigem Deutsch) einen Überblick über die Entwicklung der Zarzuela und des Cante flamenco, ohne eine Verbindung zu Österreich herzustellen.

Richtig gut sind nur die Studie von M. CSÁKY zur Ideologie der Wiener Operette (S. 51-74; vgl. auch seinen Beitrag zum von L. FINSCHER und A. RIETHMÜLLER herausgegebenen Sammelband *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Darmstadt 1995, und dazu hier 3, S. 14), die u.a. die gebildete bürgerliche Mittelschicht als Zielpublikum der Operetten vor dem Ersten Weltkrieg namhaft macht; und K. SIEREXS Vergleich (des Librettos) der *Lustigen Witwe* mit den Verfilmungen von E. von Stroheim (1925), E. Lubitsch (1934) und C. Bernhardt (1952), mit grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Operette und Film (S. 117-135).

Novecento. Studi in onore di ADRIANA PANNI a cura di ARRIGO QUATTROCHI (Biblioteca di cultura musicale. Documenti e saggi), Torino: E.D.T. Edizioni 1996, VIII + 135 S.

Zum Gedenken an die langjährige Leiterin der Accademia Filarmonica Romana entstand diese Sammlung von 11 Studien zu Komponisten des 20. Jhs, von denen fünf für die Librettoforschung relevant sind: B. CAGLI, *Vita e teatro „in progress“* (S. 19-32) [in der Art eines (anspruchsvollen) Programmheftbeitrags zu *The Rake's Progress* werden Strawinskys Opernkonzeption, das Verhältnis zu Hogarths Kupferstichen, Entstehung und Aussageintention des Librettos behandelt; ein fortlaufender Kommentar zur Musik schließt sich an]. – L. BELLINGARDI, *Su certi caratteri peculiari del teatro di Benjamin Britten e sull'originalità di A Midsummer Night's Dream* (S. 93-111) [auf eine Übersicht über Brittens musikdramatisches Œuvre folgt eine eingehende Analyse des Librettos (Verhältnis zu Shakespeare, S. 102f.) und der Musik von *A Midsummer Night's Dream* (Bedeutung der Sphäre von Schlaf und Traum, S. 105; musikalische Charakterisierung von Figuren und Konstellationen...)]. – P. ARCA, *Hans Werner Henze o la ricerca della libertà* (S. 113-119) [Würdigung Henzes in Hinblick auf seinen 70. Geburtstag, mit knappen Bemerkungen zur Oper *Das verrottene Meer* (1990, Text von Hans-Ulrich Treichel) und etwas ausführlicheren zum Ballett *Orpheus* (1978, Libretto von Edward Bond)]. – G. LANZA TOMASI, *Teatri d'ombre in Sicilia* (S. 121-124) [Impressionen zum musikdramatischen

Werk von Francesco Pennisi]. – P. BOULEZ, *L'opera: tutto o frammento* (S. 125-131) [erörtert an Beispielen aus der Instrumental- und Vokalmusik (Wagners *Ring*, das Schema der Nummernoper; *Wozzeck*; *Pierrot lunaire*) die „dialettica del tutto e del frammento“ (S. 126), die in etwa dem Verhältnis zwischen syntagmatischer und paradigmatischer Dimension entspricht (eine Stelle S. 128 zeigt sehr schön, wie Schreib- oder Druckfehler neue Zusammenhänge stiften können: „*himmlische Lüge* di Schubert“)].

ULRIKE KIENZLE, *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und die Wiener Moderne*, Bd. 1: Monographie, ca. 440 S.; Bd. 2: Studienpartitur, 475 S. (Sonus. Schriften zur Musik, 3), Schliengen: Ed. Argus Verlag Ulrich Schmitt 1998

Auszug aus der Verlagsankündigung: „Schreker gestaltet ein subtiles Psychogramm seiner Protagonisten, in dem die grundlegenden Werke der frühen Psychoanalyse ihre Spuren hinterlassen haben (...) Zur Umsetzung dieser musikdramatischen Konzeption entwickelt Schreker eine neuartige Technik der musikalischen Vermittlung: Das Orchester zeichnet das Werden und Vergehen von Assoziationen und Gefühlen, die subtile Wandlung von Bewußtseinsprozessen, die Grenzgänge der Seele zwischen Wachbewußtsein, Somnambulismus und hysterischer Entfremdung in einer musikalischen Sprache nach, die bis an die Grenzen der Tonalität vorstößt, eine spezifische Methodik der Klangkomposition und der Leitmotivik einführt und Verfahrensweisen der Collage sowie die freie, assoziative Entwicklung formaler Modelle einschließt.

Das Buch beleuchtet Schrekers musikdramatische Technik von der Außenschicht der Handlungsmotivation und der Bilderwelt bis in die Tiefenschichten der textlichen und musikalischen Strukturen. Die Autorin geht dabei konsequent interdisziplinär vor: Die musikalische Analyse steht in Wechselwirkung mit vergleichenden Reflexionen zur Literatur und Bildenden Kunst ebenso wie zum zeitgenössischen Musiktheater (...).“

*JOHANNES STREICHER, *Intorno ai gusti letterari di Erich Wolfgang Korngold*, aus: Teatro Massimo Bellini. Programmheft *Die tote Stadt*, Spielzeit 1996/97, S. 31-41

Gibt einen Überblick über die von Korngold vertonten (Lied- und Opern-)Texte. Wichtig der Hinweis auf Max von Schillings' *Mona Lisa* (1915; der Text von Beatrice Dovsky dürfte seinerseits von A. Schnitzlers Einakter *Die Frau mit dem Dolche* [1902] beeinflusst sein) als ein mögliches Vorbild für *Die tote Stadt* (S. 36). – Zum *Wunder der Heliane* (S. 38f.) vgl. demnächst auch O. PANAGL in den Akten des Salzburger Kolloquiums *Alban Bergs Wozzeck und die zwanziger Jahre*, vgl. oben S. 7. – J. STREICHER, *Oltre La città morta*, aus: 40° Spoleto Festival '97. Programmheft *Die tote Stadt*, unpaginiert (4 S.) ist eine Kurzfassung des hier besprochenen Artikels.

*WALTER BERNHART, *Cardillac, the Criminal Artist. A Challenge to Opera as Musico-Literary Form*, aus: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, ed. by ULLA-BRITTA LAGERROTH, HANS LUND, ERIK HEDLING (Internationale Forschungen zur All-

Wendet W.H. Audens Unterscheidung zwischen 'primärer' realistischer Welt, in der ethische Maßstäbe gelten, und 'sekundärer' ästhetischer Welt auf die beiden Fassungen von Hindemiths *Cardillac* (1926 bzw. 1952) an: „The essential point to make is that in the later version the problem of individualistic, autonomous artistic morality becomes a matter of critical reflection rather than of direct presentation and that questions of moral judgement are seriously argued at length“ (S. 138); so sei ein „Lehrstück“ und „Ideendrama“ entstanden, das trotz der im wesentlichen unveränderten Musik (vgl. S. 140) weniger erfolgreich habe sein müssen. (Ob das Böse für die Oper grundsätzlich unergiebig ist, wie BERNHART im Anschluß an ST. KUNZE annimmt [S. 140f.], wäre einmal in größerem Rahmen zu diskutieren.)

*THOMAS BECK, *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze* (Litteratura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, 3), Würzburg: Ergon 1998, 310 S.

Kurz nach PETRA GRELLS theaterwissenschaftlicher Untersuchung (vgl. hier 3, S. 16) erscheint mit dieser von PETER HORST NEUMANN betreuten Erlanger Dissertation eine zweite Arbeit zu Ingeborg Bachmanns Libretti. TH. BECK sucht in literaturwissenschaftlicher Perspektive „die engen thematischen Bezüge“ der Operndichtungen zu anderen Werken Bachmanns aufzuzeigen (S. 10).

Vorangestellt ist eine sehr sorgfältige Bestandsaufnahme der „Bedingungen librettistischen Schreibens“ (S. 11-106), die umfassend die „Wechselwirkungen zwischen Text, Musik und Szene“, dann Sprache und Dramaturgie des Librettos behandelt. Vieles berührt sich mit meinem Versuch einer Synthese in *Das Libretto*, anderes ergänzt ihn in sehr willkommener Weise: Die Sprachstruktur des Librettos ist nach BECK durch „semantische Unterdetermination“ gekennzeichnet (S. 17); da sich solche Unterdetermination auch nachträglich, z.B. durch Kürzungen in einem Schauspieltext, erzeugen läßt (vgl. passim zu Bachmanns Bearbeitung des *Prinzen von Homburg*, speziell S. 177), läßt sich so vielleicht das Problem der 'Literaturoper' (vgl. S. 54-58) einer Lösung näherbringen [allerdings scheinen z.B. Arientexte des Barock, in denen von Seestürmen u.dgl. die Rede ist, nicht semantisch unterdeterminiert, vielmehr entsteht durch imitative Vertonung eine Übercodierung des plurimedialen Gebildes 'Arie']. Mit JUST beschreibt BECK das Libretto als „Produkt literarischer Reflexion“ (S. 19), d.h. als Literatur über Literatur (vgl. auch S. 57; 74; 156 auf den *Prinzen von Homburg* bezogen, und passim). Diskutieren könnte man über Kleinigkeiten (so scheint mir im *Fidelio*-Quartett keineswegs „das kommende lieto fine“ durchzuschimmern [S. 61f.]; was über die „Reduktion des diskursiven Moments“ im Libretto gesagt wird [S. 96], ist zu einseitig auf die Verhältnisse im 19./20. Jh. bezogen, vgl. dagegen S. 103 zu den „Intrigenlibretti des 18. Jhs“).

Das zweite Kapitel (S. 107-153) skizziert die (literar- und musik-)ästhetischen Positionen Henzes und Bachmanns; hier werden auch die Ballettpantomime *Der Idiot* (S. 136-143; in kritischer Auseinandersetzung mit P. GRELL, vgl. S. 137) und das Libretto-Fragment *Belinda* (S. 143-150) behandelt. – Das Kapitel über den *Prinzen von Homburg* (S. 155-205) hebt mit Recht den Übergang von einer „Dramaturgie der Entwicklung“ zu einer „Dramaturgie der Variation“ hervor (S. 164); zur Figur des Kurfürsten (S. 186ff.) wäre noch zu berücksichtigen, daß die Tilgung aller auf strategische Details bezogenen Passagen im Libretto Homburgs Verfehlung als Verstoß gegen das abstrakte Prinzip der Disziplin erscheinen läßt, während bei Kleist durch die Eigenmächtigkeit des Prinzen das militärische Ziel nicht erreicht wurde (vgl. GIER, *Das Libretto*, S. 208). – *Der junge Lord* (S. 207-280) wird als Montage mosaikartiger Details und Motive gedeutet (S. 215); BECK verfolgt im einzelnen, wie die Autorin die biedermeierlichen Tonfälle des Librettos aus Werken Hauffs „borgt“ (S. 239ff.), und zeigt, wie sich Gesellschaftskritik als Sprachkritik manifestiert (S. 260ff.). Die sorgfältige Untersuchung stellt einen wichtigen Beitrag sowohl zur Librettoforschung wie zur Ingeborg-Bachmann-Philologie dar.

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf sechs Briefe Ingeborg Bachmanns an Hans Egon Holthusen hingewiesen, die das Antiquariat Richard Husslein (82144 Planegg) auf der 12. Antiquaria (Ludwigsburg, 30./31.1.1998; zitiert wird nach dem Katalog) anbot. Der Brief vom 25.12.1955 geht laut Inhaltsangabe u.a. auf die Ballettpantomime *Der Idiot* ein; am 23.11.1956 heißt es: „...daß Henze den Erfolg sehr gebraucht hat, in seiner 'Selbstsicherheit' erscheint er uns doppelt verkehrt, er ist 'sicher', aber sehr unglücklich, glaube ich, und jemand, der das Unglück anzieht, als Mensch. Ich glaube fest an seine Musik, und mehr noch an die, die noch kommt.“

*BEATE HILTNER-HENNENBERG, *Provokation aus moralischer Leidenschaft. Victor Fenigstein – Komponist der Brecht-Oper Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, in: Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Kunstpunkt Nr. 14 (1997), S. 25

Zum politischen und sozialen Engagement als Triebfeder für das Schaffen des 1924 geborenen Komponisten und zum Singspiel *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (UA Augsburg 1986), in dem „weniger die Textauslegung als vielmehr die objektivierete Textartikulation mit Hilfe vokaler Mittel“ beabsichtigt sei.

Phono-Hinweis

JACQUES OFFENBACH, *Anthologie* en 4 Cds / vol. 2, 1 CD Forlane 16778

Auch für die zweite Folge dieser Reihe gilt, was hier 4, S. 24 über die Sorgfalt der Präsentation, den historischen Wert und den Lustgewinn gesagt wurde, den die Aufnahmen verheißen. Diesmal werden drei der bekanntesten Werke Offenbachs vorgestellt: *La Vie parisienne* (13 Stücke), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (8) und *La Périchole* (6). Sieben Aufnahmen stammen aus der Zeit vor 1910, die Mehrheit wurde zwischen 1929 und 1932 eingespielt. – Aufführungsgeschichtlich ist interessant, daß viele Interpreten ein unerwartet gemessenes Tempo wählen (z.B. Mireille Berthon im Auftrittlied der Grande-Duchesse), sie erreichen damit allerdings vollständige Textverständlichkeit. Auch die Arrangements verdienen eine genauere Analyse: 1931 wird Gardefeuf Triolet *Ce que c'est pourtant que la vie* aus der *Vie parisienne* Gabrielles *Je suis veuve d'un colonel* als instrumentales Vorspiel vorangestellt. – Auf die dritte CD mit Raritäten wie *Le Roi Carotte* und *La Boulangère a des écus* darf man sich freuen.

Das letzte

Gelesen in der *Frankfurter Rundschau* vom 21.2.1998:

„Die Sängerin, deren kräftige, angenehm timbrierte Stimme dem dramaturgischen Fach zu-neigt...“

Wie sagte weiland Fritz Kortner? „Sie schwänzen einen anderen Beruf!“

