

MITTEILUNGEN

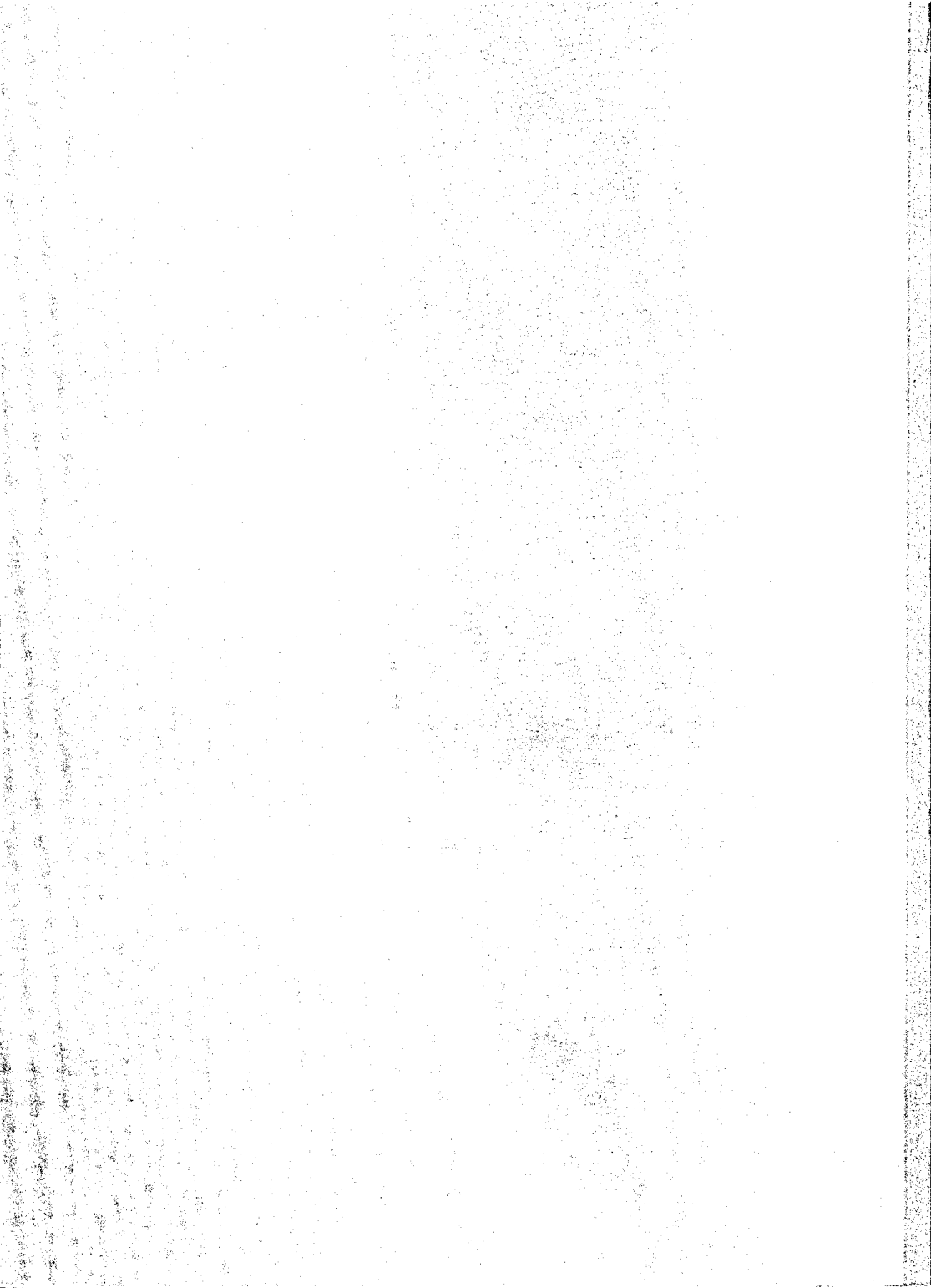
DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS

FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 9

August 2002



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 9

August 2002

Liebe Kollegen und Freunde,

diesmal kommen die *Mitteilungen* mit einer leichten Verspätung gegenüber den Vorjahren. Das hat mehrere Gründe: zum einen die besondere Situation der Bamberger Romanistik, wo am Ende des Wintersemesters 2001/02 drei von fünf Professorenstellen vakant waren (unterdessen sind wir auf gutem Weg zur Normalisierung, und Ende September gebe ich auch die Geschäftsführung wieder ab). Zum anderen etliche schöne und bereichernde auswärtige Verpflichtungen, die freilich dem Redigieren von Lektüre-Notizen nicht immer zuträglich waren. Und schließlich wollte ich in der einen oder anderen Angelegenheit neueste Entwicklungen abwarten, die letztlich doch nicht immer so eintraten wie erhofft. Immerhin finden Sie in dieser Ausgabe aber einen ersten Bericht über unser Argomenti-Forschungsprojekt (S. 4-6), den ich Ihrer besonderen Aufmerksamkeit empfehlen darf (für kritische Kommentare, und nach Möglichkeit auch praktische Hilfe bei der Materialbeschaffung – s.u. –, wäre ich sehr dankbar).

Nach dem für mich sehr intensiven Kongreßjahr 2000/01 habe ich diesmal nicht ganz so viele öffentliche Auftritte absolviert. Ziemlich anstrengend, aber sehr schön war die Tagung der Word and Music Association in Sydney im Juli 2001 (neben vielen interessanten Vorträgen erinnere ich mich auch gern an *L'Elisir d'amore* im architektonisch so markanten Opernhaus). Im November folgten die von JULIA LIEBSCHER organisierte Richard Strauss-Tagung in Bochum und das mit Wissenschaftlern und Komponisten höchkarätig besetzte Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel zum neuesten Musiktheater unmittelbar aufeinander. Im Rahmen meines italianistischen Hauptseminars zu Italo Calvino konnte ich im De-

zember 2001 NORBERT ABELS, den leitenden Dramaturgen der Frankfurter Oper, zu einem Vortrag über *Un re in ascolto* in Bamberg begrüßen.

Auf freundliche Einladung von LAURINE QUETIN durfte ich im März 2002 als Gastprofessor an der Université François Rabelais in Tours lehren; neben einem zehnstündigen Seminar „Le livret d'opéra comme genre littéraire, XVIII^e – XX^e siècle“ hielt ich Vorträge über das Finale des II. Akts von *Le nozze di Figaro* und über deutsche Übersetzungen französischer Theaterstücke des 19. Jahrhunderts. Im Rahmen einer hochinteressanten, viele Raritäten präsentierenden Veranstaltungsreihe des Auditorium du Louvre zur Operette im Film sprach ich am 28. Februar in Paris über „La fortune d'Offenbach en Allemagne: traductions, jugements, critiques, mises en scène“.

Daß ich im Mai JEAN-CLAUDE YONS Colloquium *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle* (Versailles) wegen eines an sich unbedeutenden gesundheitlichen Problems absagen mußte, habe ich sehr bedauert. Bei den 2002 zum zweiten Mal durchgeführten Rossini-Seminaren der Deutschen Rossini Gesellschaft (während des Festivals *Rossini in Wildbad*) habe ich am 19./20. Juli mit einem nicht allzugroßen, aber engagierten und informierten Teilnehmerkreis über „Die französischen Opern Rossinis“ diskutiert. Beim Salzburger Symposium im August (vgl. u. S. 9) war ich am Workshop über *Die Liebe der Danae* (anlässlich der Neuinszenierung im Rahmen der Salzburger Festspiele) beteiligt und hatte so zum zweiten Mal innerhalb eines Jahres Gelegenheit, mich eingehender mit Richard Strauss (und Hofmannsthal) zu beschäftigen.

Im nächsten Jahr, so hoffe ich, werde ich Ihnen nicht nur von unserem Argomenti-Projekt, sondern endlich auch von meinem geplanten Buch über das Libretto seit 1900 Neuigkeiten berichten können.

Bitte gestatten Sie mir schließlich einen Hinweis in eigener Sache: Viele von Ihnen lassen mir seit Jahren regelmäßig Sonderdrucke ihrer neuen Veröffentlichungen zukommen, die ich stets mit großem Interesse lese und in den Lektüre-Notizen der *Mitteilungen* anzeige. Leider manifestiert sich der Verfall der guten akademischen Sitten auch darin, daß immer mehr Verlage ihre Sonderdrucke nur mit höchst summarischen Angaben zu dem Sammelband oder der Zeitschrift versehen, in der der Beitrag erschienen ist; wenn nicht der Verfasser das Fehlende von Hand ergänzt, sind bei der Endredaktion der *Mitteilungen* zeitraubende Recherchen notwendig. Natürlich stellt so etwas kein unlösbares Problem dar; da ich aber zum einen nur ein geringes Kontingent an Hilfskraft-Stunden zur Verfügung habe (von anderen Mitarbeitern gar nicht zu reden), da es außerdem in Bamberg keine musikwissenschaftliche Präsenzbi-

bliothek gibt, sitze ich Jahr für Jahr mindestens einen halben Tag im Musikwissenschaftlichen Seminar und in der UB in Heidelberg, und muß am Ende die eine oder andere Blockade doch unaufgelöst stehen lassen. Zur Arbeiterleichterung möchte ich Sie heute herzlich bitten, auf Sonderdrucken grundsätzlich die bibliographischen Angaben zu vermerken.

Zuletzt der schon gewohnte, aber darum nicht weniger herzliche Dank an diejenigen, die die *Mitteilungen* im letzten Jahr finanziell unterstützt haben, und die Bitte, eventuelle Beiträge zu den Herstellungs- und Versandkosten der vorliegenden Ausgabe auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100) zu überweisen (bitte geben Sie als Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich an).

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Spiele von Liebe und Tod. Scherz und Ernst im Libretto von La finta giardiniera, in: Programmheft Nationaltheater Mannheim. Wolfgang Amadeus Mozart, *La finta giardiniera*. Spielzeit 2000/01, S. 5-12

„...quando cantava *Caffariello*“. *Bartolos musikalische Bildung (Barbiere di Siviglia, II 3)*, *La Gazzetta*. Zeitschrift der deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 11 (2001), S. 21-25

Echte Idylle und falsches Mittelalter. Hector Berlioz und L'Enfance du Christ, in: Programmheft NDRSinfonieOrchester. Abonnementskonzerte Hamburg D4, Bremen 2 – 21./22.12.2001, S. 9-15

Marcel Proust und Richard Wagner. Zeitypisches und Einmaliges in einer Beziehung zwischen Literatur und Musik, in: Marcel Proust und die Belle Epoque [Beiträge des Symposiums *Marcel Proust und die Belle Epoque* der Marcel Proust Gesellschaft in Hamburg 1999, hg. von TH. HUNKELER und L. KELLER], Frankfurt/M. – Leipzig: Insel 2002, S. 138-157

„*La Phocéeenne! la Phocéeenne!*“ *Travestie und Parodie bei Offenbach, Giraudoux und anderen*, in: Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater: Der Trojanische Krieg. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2000, hg. von P. Csobádi u.a., Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 2002, S. 538-548

Wider den Fanatismus. Voltaire und Felice Romani, in: Programmheft Rossini in Wildbad. Peter von Winter, *Maometto – il fanatismo*. Juli 2002, S. 16-18

Forschungsprojekt „Kenntnis antiker Literatur und Kultur bei den italienischen Operndichtern des Barock: Fallstudien zu den Argomenti“

Das Projekt versteht sich als Beitrag zur Sozial- und Bildungsgeschichte der italienischen Barocklibrettisten, zu Ästhetik und Geschichte des frühneuzeitlichen Operntextes und zum medialen Status der Librettodrucke: Operntexte wurden im 17./18. Jh. einerseits von gelehrten Berufsdichtern, andererseits von Sängern, Schauspielern, Orchestermusikern etc. verfaßt, bei denen man umfassende literarische Bildung und Kenntnis der klassischen Antike nicht in jedem Fall voraussetzen kann. Für die zahlreichen Libretti, die (oft entlegene) Episoden aus antiker Mythologie oder Geschichte behandeln, stellt sich damit die Frage, ob die Verfasser direkt auf die antiken Quellen zurückgriffen oder ob sie Übersetzungen, Kompilationen, zeitgenössische Handbücher zur antiken Mythologie und Geschichte u.ä. benutzten.

Die vielen zeitgenössischen Libretto-Drucke vorangestellten Argomenti (Inhaltsangaben) bieten oft detaillierte Quellenverweise; solche Argomenti sollen auf breiter Basis gesammelt, die Quellenberufungen sollen systematisch erfaßt, in Stichproben soll ihre Zuverlässigkeit überprüft werden (durch Vergleich des Libretto-Texts mit der/den genannten Quelle/n).

Das Projekt verspricht neue Erkenntnisse über

- die *Librettisten* (ihr Bildungsniveau, auch als Indikator für beruflichen Werdegang und sozialen Status)
- die *Libretti* (Libretto als TEXT: Vorlieben für bestimmte Stoffe, Gattungen [Tragödie, Epos, Historiographie...] und Autoren der antiken Literatur; Bedeutung von Darstellungsstilen z.B. der Historiographie für die Dramaturgie des Librettos, ciceronianischer / tacitistischer Stil, etc.; Libretto als BUCH: Verhältnis des Argomento (Lesetext) zur szenischen Aufführung: z.B. Informationen zur Vorgeschichte, die nur im Argomento, nicht im Dialogtext gegeben werden; Hinweise auf erwartete, bzw. intendierte Rezeption der Libretti unabhängig von konkreter Aufführung, z.B. Kennzeichnung wörtlicher Übernahmen aus den antiken Quellen durch Anführungszeichen...)
- die *Argomenti* (eine systematische Untersuchung der Argomenti als 'Schwellentexte' [vgl. G. GENETTE] steht noch aus; über ihre rein praktische Funktion als *Inhaltsangabe* – analog zum Abriß der Handlung im modernen Programmheft – hinaus bieten sie dem Textdichter Gelegenheit, *Rechenschaft* über sein Tun abzulegen, eventuelle Abweichungen von der tra-

dierten Geschichte zu begründen etc. [vgl. auch die topische Beteuerung christlicher Orthodoxie, die angesichts der Präsenz heidnischer Mythologie in den Libretti notwendig schien], Rückschlüsse auf die implizierte Poetik des Librettos sind möglich).

Das Projekt soll in Zusammenarbeit mit dem Da Ponte Institut für Librettologie, Don Juan Forschung und Sammlungsgeschichte in Wien (vgl. hier 8,9) durchgeführt werden (Leiter: Prof.Dr. HERBERT LACHMAYER). Im Haushaltsjahr 2002 wird es aus Forschungsmitteln der Universität Bamberg gefördert: Meine Hilfskraft Frau CHRISTINA BEHLERT ist seit dem Frühjahr vorrangig mit der Sichtung von Libretto-Drucken und der Erfassung der kritischen Literatur zur Antike-Rezeption in der Oper befaßt. Die Texte der Argomenti werden photokopiert, die Quellenverweise exzerpiert und durch Indices (der antiken bzw. modernen Autoritäten und der Librettisten) erschlossen; vgl. eine Probe aus der Liste der Quellenverweise:

1675

[Niccolò Minato], *I Pazzi Aberiti* (UA Wien Karneval 1675; Sartori 18238)

ARGOMENTO (Zusammenfassung der Geschichte der Aberiten, dann) *Ità Caelius lib. 30. c. 4. antiq. Lect.* [=Ludovici Caelii *Lectionum antiquarum libri XXX*, Basel 1542 u.ß.]

Lib.

1676

Giacomo Francesco Bussani, *Giulio Cesare in Egitto* (UA Venedig, Teatro S. Salvatore, 17. Dezember 1676)

ARGOMENTO (Zusammenfassung der Ereignisse des Bürgerkriegs zwischen Caesar und Pompeius, dann): *Su la base di questa famosissima e grand'istoria sta fondata la vasta mole del presente drama*

HändelB I**, S. 288f.

(„Lib.“ verweist auf eine Photokopie / einen Mikrofilm des Librettos in der Sammlung des Dokumentationszentrums; die Sigle „HändelB“ bezeichnet die Ausgabe *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di LORENZO BIANCONI e GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, Firenze 1992ff.)

Die Exzerptionsarbeiten in Bamberg konzentrieren sich z.Zt. auf im deutschen Sprachraum gedruckte bzw. leicht (in modernen Ausgaben) erreichbare Libretti und ihre Argomenti; seitens des Da Ponte Instituts werden zunächst die Wiener Bestände bearbeitet. – Für Herbst 2003 ist eine kleine Arbeitstagung in Wien vorgesehen, auf der das bis dahin gesammelte Datenmaterial vorgestellt und das Forschungsproblem ‘Argomenti’ aus der Sicht verschiedener Disziplinen erörtert werden sollen.

Für alle Hinweise, Ergänzungen, Kritik etc. zur Konzeption und Durchführung des Projekts sind wir natürlich sehr dankbar! (Am besten an Prof.Dr. ALBERT GIER, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel. 0049-951-8632145, Fax -2146, e-mail

albert.gier@split.uni-bamberg.de) Und noch eine ganz große Bitte: Einerseits sind die Argumente meist kurz und insofern leicht zu klassifizieren und auszuwerten; andererseits kostet es in der Regel genausoviel Zeit und Mühe, Photokopien oder Mikrofilm eines Argomento zu beschaffen, wie wenn man gleich das ganze Libretto bestellt. **Sollten Sie in Ihrer persönlichen Dokumentation Mikrofilme oder Photokopien italienischer Libretti des 17./18. Jhs haben, die Sie uns zwecks Kopie leihweise überlassen könnten, wäre das für uns eine sehr große Hilfe.** Ihre Porto- und ggfs. Kopierkosten (wenn Sie Ihren eigenen Ausdruck lieber nicht aus der Hand geben) erstatten wir Ihnen selbstverständlich, und unserer aufrichtigen Dankbarkeit können Sie ohnehin gewiß sein. Über die Fortschritte des Projekts werde ich in den *Mitteilungen* regelmäßig weiter berichten.

Tagungen

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

17.–20.8.2001, Bayreuth: **Berlioz, Wagner und die Deutschen** (Veranstalter: Forschungsinstitut für Musiktheater der Univ. Bayreuth in Verbindung mit dem Comité International Hector Berlioz, Paris, und dem Richard-Wagner-Verband Bayreuth; u.a. U. BERMBACH, *Was heißt „deutsch“ bei Richard Wagner?*; H. HOFER, *Musikdrama und literarische Gestalt: zum Libretto der Troyens*; A. GERHARD, *Berlioz, Gluck und die klassizistische Odentheorie*; O. VOGEL, *Die deutschen Ursprünge der Symphonie fantastique – Goethes Faust und Beethovens neunte Symphonie*; S. HENZE-DÖHRING, *Hector Berlioz und Giacomo Meyerbeer*; D. CATTEAU, *Le drame musical de Wagner et le sens de la tragédie chez Berlioz*; M. BIRBILI, *Zwischen Mythos und Historie: Berlioz' Beitrag zur Spätphase der grand opéra*; R. DIDION, *Troja bei Berlioz und Offenbach*; H. VAGET, *Berlioz' La Damnation de Faust and Thomas Mann's Doktor Faustus*; E. SCHMIERER, *Faust-Vertonungen von Berlioz und Schumann*; H. SCHNEIDER, *Die Berlioz-Übersetzungen von Peter Cornelius*; TH. STEIERT, *Berlioz auf den Opernbühnen Deutschlands im frühen 20. Jh.*)

21./22.9.2001, Lucca: „L'insolita forma“: **strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini** (Veranstalter: Centro Studi Giacomo Puccini)

14.–17.11.2001, Bochum: **Richard Strauss und das Musiktheater. Dramaturgie – Inszenierung – Rezeption** (Organisation: J. LIEBSCHER; u.a. R. SCHLÖTTERER, *Dramaturgie des Sprech- und Musiktheaters in Elektra von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*; W.

WERBECK, *Zur Dramaturgie der Schweigsamen Frau*; U. ARINGER-GRAU, *Musikalische Dramaturgie in Daphne. Entwicklung eines „brauchbaren Operntextes“, dargestellt am Briefwechsel Richard Strauss – Joseph Gregor*; CHR. WOLF, „...von schönster Literatur zu reinigen“: *Strauss' Bearbeitung des Salome-Textbuches*; A. GIER, *Ariadne auf Naxos und Der Rosenkavalier als Theater über Theater*; J. HERZ, *Inszenierungskonzepte der Frau ohne Schatten*; R. BRAUNMÜLLER, *Resistent gegen Regietheater? Ariadne auf Naxos von Wielser/Morabito (Salzburg 2001) und anderen*

21.–24.11.2001, Basel: **Musik-Theater heute, eine Standortbestimmung** (Veranstalter: Paul Sacher Stiftung, Organisation: H. DANUSER; u.a. A. GIER, *Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater*; A. PORTER, *Contemporary History as the Matter of Music Drama (Nixon in China, The Death of Klinghoffer, Harvey Milk, etc.)*; J. MAEHDER, *Libretto-dichtung versus Zitatcollage. Texte als Basis des Musiktheaters von Luciano Berio und Sylvano Bussotti*; D. SCHMIDT, *Vom Drama zur Märchenlandschaft. Musikalische Dramaturgie, Szene und Text in den Musiktheaterwerken von Helmut Lachenmann und Heinz Holliger*)

22.–24.11.2001, Tours: **Jeux et enjeux de la musique italienne en France (1750-1830)** (Organisation: LAURINE QUETIN und MICHELLE GARNIER-BUTEL; u.a. D. MASSEAU, *Diderot et le sublime*; M. SABBATINI, *Vittorio Alfieri et la tramedologia: la tragédie à l'épreuve de l'opéra*; G. LOUBINOUX, *Castil-Blaze, héritier militant des querelles du XVIII^e siècle*; E. SALA, *Traduction et adaptation de l'opéra-comique français: I due ragazzi savoïardi d'après Dalayrac*; L. QUETIN, *Tarare d'Antonio Salieri ou les 'sacrifices' musicaux d'un compositeur scrupuleux*; E. BARTLET, *Moïse: Rossini à l'Académie Royale de Musique*)

23.–25.11.2001, Bologna: **Quinto Colloquio di Musicologia del „Saggiatore Musicale“** (u.a. M. CURNIS, *Recupero di temi classici nell'opera del '700: il motivo della tempesta marina tra filologia e cabalette*; R. PFEIFER, *Forme d'arie particolari nelle opere buffe di Giuseppe Sarti*; L. MATTEI, *Morfologia del finale tragico nell'opera italiana allo scadere del '700*; C. BONGIOVANNI, *Un episodio della fortuna del Metastasio nell'800: il caso Ferdinando Paër*; M. MAYRHOFER, *Dal ballet-pantomime al ballet-blanc: fonti ed esiti della drammaturgia della Sonnambula*)

10.–13.12.2001, Fribourg: **„Donizetti, partout Donizetti!“** (Semaine d'étude, veranstaltet vom Institut de Musicologie der Univ. Fribourg und der Section Romande der Société Suisse de Musicologie; u.a. P. FABBRI, *Don Pasquale et l'opera buffa italien*; D. COLAS, *Don Pasquale dans le système des théâtres parisiens*; A. GERHARD, *Don Pasquale et le théâtre musical comique au XIX^e siècle*)

19.–22.3.2002, Salzburg: **Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie / Frauenfiguren im Musik-Theater** (OsterSymposion: Beginn einer Symposions-Reihe der Univ. Salzburg, der Univ. Mozarteum Salzburg, der Osterfestspiele Salzburg, der Internationalen Salzburg Association und der Leopold-Kohr-Akademie der kulturellen Sonderprojekte, Konzeption: SILVIA KRONBERGER / ULRICH MÜLLER; u.a. TH. KOEBNER, *Todesengel: von Kundry zu Madame La Mort (Cocteau)*; O. GUTJAHR, „*Durch mich sollst du das Heil erreichen!*“ – *Weibliche Hysterie und Erlösung in Richard Wagners Der fliegende Holländer und Parsifal*; U. MÜLLER, *Kundry, Elektra und ihre leidenden Schwestern – ein Rundblick*; C. OTTNER, *Frauengestalten in der österreichischen Oper: Zum Schaffen der bedeutendsten Komponisten ab der Jahrhundertwende bis in die Dreißiger Jahre*; V. MERTENS, *Die Oper Mona Lisa von Max von Schillings und ihr Kontext – Hysterische Frauen? Hysterische Männer!*)

2.–4.5.2002, Université de Versailles–Saint-Quentin-en-Yvelines: **Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle** (Organisation: J.CL. YON; u.a. T. KAUFMANN, *L'opéra français à la Nouvelle Orléans*; D. CHAILLOU, *Les Abencérages (1813), un opéra de Cherubini entre Paris et Berlin*)

3./4.5.2002, Nantes: **Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin du XIX^e – début du XX^e s.)** (Veranstalter: Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité de l'Univ. de Nantes; Observatoire Musical Français, Univ. de Paris-Sorbonne; lt. dem Einladungsschreiben interdisziplinäre und transnationale Perspektive)

1.6.2002, Bologna: **Sesto Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali** (Veranstalter: Associazione culturale „Il saggiautore musicale“; u.a. D. DAOLMI, *L'indagine drammaturgica al servizio della scenotecnica barocca: „L'armi e gli amori“ al Teatro Barberini*; T. BALBO, *La Didone del Metastasio a Händel: il come ed il che cosa*; C. POLO, *Verdi nei „media“: alcune riflessioni sulla figura e l'opera*)

13.6.2002, Wien: **Da Ponte Lecture** (Veranstalter: Da Ponte Institut für Librettologie, Don Juan Forschung und Sammlungsgeschichte in Kooperation mit der Albertina; H. BREDEKAMP, *Leibniz, das Spiel und das Theater*)

7.8.2002, Salzburg: **Turandot – Giacomo Puccini und Luciano Berio** (Veranstalter: Salzburger Festspiele – FU Berlin, Musikwiss. Seminar, Puccini Research Center; u.a. PETER ROSS, *Der Komponist als Textdichter – Puccinis Einflussnahme auf das Turandot-Libretto*; KII-MING LO, *Turandot in zwei Akten – zur Entwicklung der Werkdramaturgie Puccinis*;

JÜRGEN MAEHDER, *Giacomo in ascolto – Luciano Berios Turandot-Finale und die Skizzen Puccinis*)

12.–14.8.2002, Salzburg: Das Fragment im (Musik-)Theater: Zufall und/oder Notwendigkeit? (Veranstalter: Internationale Salzburg Association und Universität Salzburg in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen und der Universität Mozarteum, Salzburg; Leitung: G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL u.a.; u.a. J. GRUBER, *Das Fragment in der Musik und im Musiktheater*; TH. HIRSBRUNNER, *Alban Bergs Oper Lulu: Unvollendet vollendet?*; R. BRAUNMÜLLER, *Wie enden Hoffmanns Erzählungen?*; P. WITIG, „*Sie haben keine Leiche!*“ *Fragmente von Lessing und Caspar Neher / Wagner-Regen* sowie *die Reise der Witwe von Ephesos ins Land der Sorben*; S. TSCHÖRNER, *Pirandello: das Fragment Die Riesen vom Berge und das Libretto Das Märchen vom verlorenen Sohn*; C.M. SOLARE, *Von Brüssel nach Palermo und zurück – Handlung und Wandlungen von Eugène Scribes Libretto Le duc d’Albe*; J. MAEHDER, *Giacomo Puccinis Turandot – Fragmentcharakter und Ergänzungsversuche*; G. SATRAGNI, *Beziehungen des Mythos zur Realität in der Liebe der Danae*; F. PIONTEK, *Türkenstück und Faschingsschwank. Mozarts musiktheatralische Fragmente*; A. BEAUMONT, *Der König Kandaules: Arbeitsbericht*; J. KÜHNEL, *Richard Wagners Dramen-Entwürfe und Fragmente im Umkreis der Ring-Tetralogie*; U. MÜLLER, *Kurt Weills letztes Musical: Das Fragment Huckleberry Finn*) **16.–18.8.: Workshop Die Liebe der Danae. Ein einführendes Symposium** (u.a. O. PANAGL, *Die Liebe der Danae: Entstehung und frühe Auführungsgeschichte (Salzburg 1944, Salzburg/Wien 1952)*; A. GIER, *Ring um die Operette: Hofmannsthal ironische Antike*; M. STERN, *Gold/Geld und Liebe: Kulturkritik in Hofmannsthal Szenarium Danae oder die Vernunfttheirat*; P. DUSEK, *Joseph Gregor: ein Bibliothekar als Librettist, oder: ein österreichischer Kulturbeamter auf den Spuren Grillparzers*)

24.–26.10.2002, Venedig: Intrecci: drammaturgia dell’opera seicentesca (in memoria di Thomas Walker) (Veranstalter: Fondazione Ugo e Olga Levi, Organisatoren: ANNA LAURA BELLINA und LORENZO BIANCONI; Kontaktadresse: Fondazione Ugo e Olga Levi, Centro di cultura musicale superiore, Palazzo Giustinian Lolin, San Vidal 2893, I-30124 Venezia, Tel.: 0039-041-787647; fondazione.levi@flashnet.it)

27.–29.3.2003, Paris: La notion de syntaxe en langue et en musique (Veranstalter: Groupe d’Etude des Langues Musicologiques [GELM] der Université de Paris-Sorbonne; Kontaktadresse: PROF. GOTTFRIED R. MARSCHALL, Université de Paris-Sorbonne – Centre Malesherbes, 108, Bd Malesherbes, F-75017 Paris; Tel./Fax [00] 33 1 30 61 05 76; g.r.marschall@wanadoo.fr)

16.-18.6.2003, Essen: **Hector Berlioz und die Deutschen** (Kontaktadressen: PROF.DR. MATTHIAS BRZOSKA, Folkwang-Hochschule, Klemensborn 39, 45239 Essen, Tel.: 0201/4903-162, Fax: 02045/939182, brzoska@brzoska.de; PROF.DR. HERMANN HOFER, Philipps-Universität Marburg, Institut für romanische Philologie, 35032 Marburg/Lahn, Tel.: 06421/2824778, Fax: 06421/2826915, hofer@mail.uni-marburg.de)

9.-11.10.2003, Amiens: **Quatre siècles de livrets d'opéra** (Veranstalter: Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie–Jules Verne; Kontaktadresse: PROF. DANIELLE BUSCHINGER, 93, Mail Albert I^{er}, F-80000 Amiens; Tel. [00] 33 3 22 92 24 95, Fax [00] 33 3 22 92 97 60; danielle.buschinger@ca.u-picardie.fr)

17.10.2003, Caen: Journée d'études **Opéra et société dans le monde anglophone** (Veranstalter: Equipe de Recherches en Littératures et Civilisations des pays de langue Anglaise de Caen
Thema: Soziologie der englischen und amerikanischen Oper von den Anfängen bis heute, unter zwei Aspekten:

- „L'opéra en tant que forme artistique porteuse d'un message social, politique et/ou idéologique“
- „L'opéra dans son contexte social: production et consommation“

Kontaktadresse: XAVIER CERVANTES, 9. rue de May, F-31000 Toulouse, Tel. 05 61 23 57 66; xcervantes@hotmail.fr)

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)

REINER SPECK, Köln: Programmheft Händel, *Susanna*, Köln 2001

UDO SALZBRENNER, Theater Magdeburg: Programmhefte Händel / Telemann, *Otto*; Bartók, *Der wunderbare Mandarin* / Herzog *Blaubarts Burg*; *Die Zauberflöte*, u.a.; Händel, *Ottone, re di Germania* (Karlsruhe)

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archives für Textmusikforschung (BAT). Textmusik in der Romania, Nr. 8 (Oktober 2001); 9 (März 2002)

URSULA MATHIS-MOSER / **MARK LÖFFLER**, *Französische Tonträger aus Nordamerika. French Sound-Recordings from Northern America. Documents sonores francophones de l'Amérique du Nord*, 2., überarb. und erw. Aufl. (canadiana oenipontana, II = Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, 223), Innsbruck: Leopold-Franzens-Universität 2002, 140 S.

RETO MÜLLER, Sissach: Programmhefte Donizetti, *Il Paria* (Faenza); Rossini Opera Festival, Pesaro: *Il mondo delle farse* (Pavesi, *Un avvertimento ai gelosi*; Pacini, *La poetessa idrofora*), *La donna del lago*; *La gazzezza*; *Il viaggio a Reims*; *Le nozze di Teti, e di Peleo*; *L'équivoco stravagante* (Conservatorio „G.B. Martini“, Bologna); Boieldieu, *Le Petit Chaperon Rouge*

(Lübeck); Rossini, *L'Inganno felice* / Donizetti, *Il Campanello* (Karlsruhe); Rossini, *Die verkehrte Braut* [*L'equivoco stravagante*] (Allee Theater Hamburger Kammeroper)

PETER HAWIG, Recke: *Le Café du roi*. Opéra comique en un acte de M. Henri Meilhac. Musique de M. Louis Deffès (Collection de Mises en Scène rédigées par M. Arsène, Régisseur Général), Paris: Typographie Morris et Compagnie 1862, 33 S. (Photokopie)

OSWALD PANAGL, Salzburg: Programmhefte Salzburger Landestheater: *Tosca*; *Verklärte Nacht*. Ballett von Peter Breuer (UA); R. Harwood, *Furtwängler, Kategorie 4*; A. Schönberg, *Pierrot lunaire* / G.C. Menotti, *Das Telefon*

SERGIO MORABITO, Stuttgart: Staatsoper Stuttgart: Programmhefte *Il trovatore*; Lachemann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*

HANS GEORG NICKLAUS, Da Ponte Institut, Wien: *Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.-19. Jhs.* Beiträge von: SIEGFRIED ALBRECHT, ULRIKE DEMBSKI, SUSANNE GRÖTZ, ERWIN HERZBERGER und URSULA QUECKE. Neue erw. und aktualisierte Aufl. [hg. vom Österreichischen Theatrumuseum, Wien], Marburg: Jonas 2001, 240 S., zahlreiche Abb.

CORNELIA KLETTKE, Bamberg: *Das Donauweibchen*. Erster Teil. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drei Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit, von Karl Friedrich Hensler. Die Musik ist von Ferdinand Kauer, Musikdirektor. Zweite Auflage, Wien 1836, aus: *Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil.* von Törring, Babo, Hensler, Bretzner, hg. von ADOLF HAUFFEN (Deutsche National-Litteratur, 138), Stuttgart: Union [1890], S. 175-313 (Photokopie)

FRANK PIONTEK, Bayreuth: div. eigene Artikel zu Richard Wagner u.a.

JÜRGEN MAEHRER, Berlin: Programmbücher Staatsoper unter den Linden: Scarlatti, *Griselda*; Händel, *Semele*; Graun, *Cleopatra e Cesare*

BEATE HENNINGBERG, Wien: Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. kunstpunkt 21 (2001), 46 S. [darin: B. HENNINGBERG, *Lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen. Von der Aktualität der musikdidaktischen Lehrwerke von Johann Joachim Quantz über Leopold Mozart bis Carl Philipp Emanuel Bach*, S. 35f.]

NORBERT ABELS, Frankfurt/M.: *Hundert Jahre Hänsel und Gretel von Engelbert Humperdinck*. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 2. Februar – 25. März 1994, Frankfurt/M.: Stadt- und Universitätsbibliothek 1994, 108 S.

JOHANNES STREICHER, Rom: Programmhefte Mozart, *Il re pastore* (Orchestra della Toscana); L. Dallapiccola, *Il prigioniero* / R. Leoncavallo, *Edipo re* (Teatro Regio Torino); terror

vocis. tre opere di teatro musicale [D. Guaccero, *Rappresentazione et esercizio*; F. de Rossi Re, *Cesare Lombroso o Il corpo come principio morale*; F. Evangelisti, *Die Schachtel*] (Rom: 37° festival di nuova consonanza, marzo/maggio 2001)

LAURINE QUETIN, Tours: L.Q., *Voyage d'un thème: Mithridate*, aus: Mozart: Les chemins de l'Europe. Actes du Congrès de Strasbourg 14-16 octobre 1991 publiés sous la direction de BRIGITTE MASSIN, #####, S. 123-134

— *Lucius Cornelius Sylla: De la scène politique à la scène lyrique*, aus: Bulletin de l'Association Guillaume Budé 58 (1999), S. 435-462

— *Il tiranno eroe* de Tommaso Albinoni, aus: Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap 54 (2000), S. 301-316

Musiktheater in Deutschland 1900-1945

Gelesen in den Internet-Seiten des Forschungsinstituts für Musiktheater, Schloß Thurnau (<http://www.uni-bayreuth.de/departments/FIMT/aktue.htm>, Abfrage Januar 2002):

„Das Projekt zielt auf eine umfassende Darstellung der Geschichte des deutschsprachigen Musiktheaters in der ersten Hälfte des 20. Jhs. Zentrales Anliegen dieses Vorhabens ist die Herausarbeitung der komplexen Zusammenhänge aller am Theater partizipierenden Bereiche. Im Mittelpunkt stehen Bereiche wie Produktion (Bühnenbild, Regie, musikalische Aufführungspraxis), Infrastruktur (Ökonomie, Publikumsorganisationen), Kulturpolitik, sowie die damals neuen Medien. Die für das Musiktheater konstitutiven Querverbindungen zwischen verschiedenen Kunstarten sowie die Überschneidungen von künstlerischen und sozialen Bedingungen bestimmen die interdisziplinäre Ausrichtung des Vorhabens. Entsprechend sind an dem Projekt Film-, Literatur-, Theater-, Musik- und Tanzwissenschaftler sowie Kunsthistoriker und Historiker beteiligt.

Für die Durchführung des Projekts ist eine Laufzeit von drei Jahren (2000-2002) veranschlagt. Innerhalb dieses Zeitraumes findet eine Reihe von Arbeitstreffen wechselweise in Thurnau und Utrecht statt, an denen ca. 25 internationale Wissenschaftler beteiligt sind. Die Resultate dieser Arbeitsphasen sollen in einem öffentlichen Abschluß-Symposium vorgestellt werden. Im Anschluß ist eine mehrbändige Publikation beabsichtigt. (...) Das Projekt ist als Zusammenarbeit zwischen dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität München und dem Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft (Abt. Mus.wiss.) der Universität Utrecht konzipiert (...) Projektleitung: Prof.Dr. PAUL OP DE COUL (Univ. Utrecht), Dr. THOMAS STEIERT (Univ. Bayreuth), Prof.Dr. JÜRGEN SCHLÄDER (Institut für Theaterwissenschaft, Univ. München), Prof.Dr. CHRISTOPHER HAILEY (Franz Schreker Foundation, Los Angeles).“

Magister-, Examens- und Diplomarbeiten zum Libretto

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

SIMONE JAKOBI, „...un peu de folle ivresse et de divin oubli“. Orientbilder im französischen Musiktheater und Schauspiel des Fin de siècle und der Belle Epoque unter besonderer Berücksichtigung der Frauengestalten, Magisterarbeit Univ. Bamberg (Romanistik) 2002, Betreuer: Albert Gier

Analysiert werden vier Opern (Du Locle / Reyer, *Salammô*; Gallet / Massenet, *Thaïs*; Gondinet – Gille / Delibes, *Lakmé*; Népoty / Rabaud, *Mârouf*) und drei Schauspiele.

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

ALEXANDER REISCHERT, *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, 2 Bde, Kassel etc.: Bärenreiter 2001, 1417 S.

Für themengeschichtliche Untersuchungen (nicht nur) zum Libretto wird dieses gewichtige (und entsprechend teure) Nachschlagewerk künftig unentbehrlich sein. Laut Umschlagtext verzeichnet „Der Werkkatalog (...)“

- rund 1.500 historische, mythologische, literarische und religiöse Sujets,
- 17.000 stoffgebundene Kompositionen [also nicht nur Werke des Musiktheaters!] aus 5 Jahrhunderten,
- mehr als 12.000 Komponisten, Dichter, Maler und Regisseure und
- in Drucken überlieferte, aber auch verlorene, nicht veröffentlichte oder Fragment gebliebene Stücke“.

Auf den ersten Seiten begegnen u.a. Aaron, Abaelard (mit nicht weniger als 16 Titeln seit 1820!), Abigajil [sic], Abraham, Achilleus, Adam und Eva, Aeneas, Agnes von Hohenstaufen, Aladin, Alexander der Große (S. 61-72), Alice im Wunderland (27 Einträge), Alkibiades, Alzire, Amadis, die Amazonen usw. Daß das Werk auch die so schwer überschaubaren Märchenopern berücksichtigt (z.B. knapp 90 ‚Dornröschen‘-Versionen), ist nicht sein geringstes Verdienst. Vorangestellt ist jeweils ein kurzes Resumé der Geschichte, das auch auf die wichtigsten Referenztexte (vor allem Dramen) verweist. Die Einträge sind unterschiedlich vollständig (oft fehlt das Uraufführungsdatum, bei älteren Opern gelegentlich auch der Librettist, etc.).

Natürlich stellt sich bei einem solchen Unternehmen das Problem der Datenbasis: REISCHERT verweist (S. 6) auf MGG, New Grove und Brockhaus, beklagt die Unzuverlässigkeit von STIEGERS Opernlexikon und lobt das Internet als „äußerst ergiebige“ Quelle („z.B. auf Websites zeitgenössischer Komponisten oder auf den Homepages der nationalen Musikinformationszentren“). Auch Verlagskataloge, „Mittelungen der Tagespresse“ u.ä. wurden ausgewertet, dagegen „konnten – in Anbetracht der großen Datenmenge – vom Autor nur in wenigen Fällen aktuelle Einzeluntersuchungen zu Künstler bzw. Komposition berücksichtigt werden“. Ob aus dem Internet neben aktuellen Informationen auch die Fehler übernommen wurden, die in diesem Medium nicht eben selten sind, wird der tägliche Gebrauch zeigen. Daß der Katalog auf dem neuesten Stand ist, zeigt sich z.B. daran, daß unter ‚Kassandra‘ Gerhard F. Stäblers *CassandraComplex* (UA Wiesbaden 2000) richtig verzeichnet ist.

80 musikalische Gestaltungen des Armida-Stoffs (S. 138-142) sind ein bißchen wenig, allein für den Bereich der Oper bringt man leicht über 100 zusammen (vgl. unten S. 26); dagegen beeindrucken die 130 Einträge zu Don Quixote (sic, S. 309-315). Wenn hier *The Gondoliers* von Gilbert und Sullivan verzeichnet werden (S. 313), in denen die Figur Don Quijote nicht vorkommt, werden allerdings auch Probleme bei der Zuordnung epischen Vorlagen deutlich (noch heterogener ist der kurze Artikel ‚Decameron‘). Die Bearbeitungen des weitverbreiteten Amor und Psyche-Stoffs sollten nicht im Artikel ‚Eros‘ untergehen. Unter dem Stichwort ‚Medici‘ werden neben Leoncavallos Oper *I Medici* u.a. mehrere Versionen der Lorenzaccio-Geschichte verzeichnet, aber in der Einführung kommt der Name Lorenzaccio (oder Lorenzino) nicht vor; dafür ist Catherine de Médicis genannt, aber Meyerbeers *Huguenots* findet man nur, wenn man Querverweisen zu ‚Karl IX.‘ und von da weiter zu ‚Hugenotten‘ folgt, d.h. man muß vorher wissen, was man sucht (an sich sind die Querverweise aber zahlreich und aussagekräftig). ‚Dracula‘ und ‚Frankenstein‘ kommen vor (auch Filmmusik wird verzeichnet), das ‚Phantom der Oper‘ dagegen nicht (wenn man so anfängt, wird man nie fertig, zugegeben). Ein bißchen problematisch sind Sammeleinträge wie ‚Französische Revolution 1789‘ (ist Gossecs *Offrande à la patrie* von 1792 nicht eher Teil der Revolution als Auseinandersetzung mit ihr? gehört andererseits Mascagnis *Piccolo Marat* nicht eher hierhin als in den Artikel ‚Marat‘?) oder ‚Dreißigjähriger Krieg‘. – Bd 2 erschließt die Fülle über ein „Stoffregister“, das historische, literarische, mythologische und religiöse Figuren, Werke und Motive trennt (S. 1027-1049), und ein wesentlich umfangreicheres „Künstlerverzeichnis“. Trotz der genannten Kritikpunkte wird man diesen Katalog künftig oft und dankbar benutzen.

Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999. Ed. by WALTER BERNHART and WERNER WOLF in collaboration with DAVID MOSLEY (Word and Music Studies, 3), Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi 2001, xi + 253 S.

Bei der zweiten Tagung der WMA (zu den Akten der ersten vgl. hier 7,13f.; die dritte fand im Juli 2001 in Sydney statt, der Kongreßbericht ist im Druck) standen zwei Themen im Zentrum. Sieben Beiträge sind Liederbüchern, von Richard Strauss (*Mädchenblumen*) über Schubert (*Die Winterreise*), Schumann (*Liederkreis* op. 39, nach Eichendorff), Hugo Wolf (Gedichte aus dem *Westöstlichen Diwan*), Benjamin Britten bis zu den ‚Alben‘ heutiger Pop-Musiker gewidmet.

Fünf weitere Beiträge befassen sich mit allgemeinen Aspekten und der Theorie der Beziehungen zwischen Literatur und Musik: JOHN NEUBAUER (*Organicism and Modernism / Music and Literature*, S. 3-24) gelangt zu dem (nicht unbedingt überraschenden) Ergebnis: „(...) widely differing meanings of organicism were circulating, and we cannot use the term as some kind of glue for piecing the various disciplines into a single, organic period called Modernism“ (S. 5). – MICHAEL HALLIWELL (*‘Singing the Nation’. Word/Music Tension in the Opera* Voss, S. 25-48) stellt die Oper *Voss* (1986) von Richard Meale (Musik) und David Malouf (Text) nach dem Roman von Patrick White vor: Es geht u.a. um Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher bzw. nonverbaler Kommunikation (S. 33ff.); die beiden Aborigenes z.B. sprechen (singen) nicht, sondern kommunizieren mittels Gestik und Tanz (S. 38). Als gelungene postkolonialistische Oper sei *Voss* „an eclectic mix of elements drawing upon a four hundred year-old operatic development and forging a sometimes uneasy synthesis“ (S. 46). – MARY BREATNACH (*Writing About Music. Baudelaire and Tannhäuser in Paris*, S. 49-63) kommentiert einige Passagen des *Tannhäuser*-Essais, um zu zeigen, daß „through his encounter with Wagner’s music, Baudelaire the creator was revealed to himself“ (S. 54). – PETER DAYAN (*Do Mallarmé’s Divagations Tell Us Not to Write about Musical Works?*, S.65-80) bejaht die Titelfrage, da Musik (anders als Sprache) nicht referentiell auf Außermusikalisches Bezug nehme. „Mallarmé aims for a certain lucidity, which can only be achieved by analysing the dysfunction of reference, the inadequation between what is said and what happens in the text, in a way that renders problematic the status of the

signified. (S. 74)“ Wo aber keine Referenz, da auch keine ‘Dysfunktion’. [Die Wendung „du Beethoven oder du Bach“ im Zitat S. 67, aus der weitreichende Schlußfolgerungen gezogen werden, bezeichnet schlicht ‘irgendwelche Beethovenschen oder Bachschen Partituren’, die hier den Partituren Wagners gegenübergestellt werden.] – FRÉDÉRIQUE ARROYAS (*When Is a Text Like Music?*, S. 81-99) rekapituliert zunächst (S. 86-88) die – disparaten – Indizien für ‘Musikähnlichkeit’ eines gegebenen Texts; dann definiert er (S. 86-88) die musikalische Qualität von Literatur als metaphorisch, womit wohl in etwa gemeint ist, daß literarische ‘Polyphonie’ nicht dasselbe ist wie musikalische. Im folgenden (S. 88-97) exemplifiziert er seine Position anhand von R. Laportes nouveau roman *Fugue* (1970). Das Fazit „a text is like music when a reader is able to establish correspondences between the musical and the literary domains“ (S. 98) ist kaum als Erkenntnisfortschritt zu werten.

*HARALD FRICKE, *Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, mise en abyme im Musiktheater*, aus: Fiori Musicologici. Studi in onore di LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI nella ricorrenza del suo LXX compleanno, Bologna: Pàtron 2001, S. 221-245

Die verdienstvolle *mise au point* (mit umfassenden bibliographischen Angaben) gliedert sich in drei Teile: Zunächst (S. 221-227) werden Benennungs- und Klassifikationsversuche von *mise en abyme*-Phänomenen seit Ricardou und Dällenbach (bzw. seit der deutschen Romantik) verzeichnet; dann werden „Felder der Potenzierung“ vom Traum im Traum über Bild im Bild, Buch im Buch bis zum Theater im Theater vorgestellt (S. 227-236); der letzte Teil (S. 236-245) nennt Beispiele für Oper in der Oper als Theatersatire (vor allem 18. Jh.) und Künstlerdrama (bzw. „veroperete Musiker-Biographien“, S. 240f., seit dem 19. Jh.); am Ende steht *Capriccio* von Clemens Krauss und Richard Strauss als (erstes, oder jedenfalls extrem seltenes) Beispiel einer ‘paradoxen Iteration’ (S. 244).

SUSANNE MEIER, *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen auf der Opernbühne* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 45), Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, 332 S. [vgl. hier 8,13f.]

Rez.: Fabula 42 (2001), S. 165-167 (A. GIER).

*KLAUS DÖRING, *Sokrates auf der Opernbühne*, Antike und Abendland 47 (2001), S. 198-213

Behandelt Nicolò Minatos Libretto *La pazienza di Socrate con due moglie* (Musik A. Draghi, Prag 1680); für die (weitverbreitete, vgl. S. 199-203) Geschichte von den beiden Frauen des Sokrates rekurriert Minato überraschenderweise auf W. Burleighs *Liber de vita et moribus philosophorum* (kurz vor 1326; vgl. S. 203); sein Libretto wurde als Sprechdrama (vgl. S.206) und noch mindestens dreimal für die Opernbühne bearbeitet (Vertonungen von Telemann [Texteinrichtung U. König], Hamburg 1721; A. Caldara / G. von Reutter, Wien 1731; Fr.A. d’Almeida, Lissabon 1733, vgl. S. 207f.). – Der zweite Teil (S. 208-213) des Beitrags gilt Ernst Kreneks Oper *Pallas Athene weint* (Text vom Komponisten, UA Hamburg 1955), die in antikem Gewand (Ereignisse der letzten Phase des Peloponnesischen Krieges, S. 208) die Diktatur des Nationalsozialismus und McCarthys Kommunismenjagd im Amerika der 50er Jahre reflektiert (S. 212f.).

*RENATO RAFFAELLI, *Il primo Don Giovanni*, aus: Teatro dell'Opera. Don Giovanni, Ancona: Transeuropa 2002, S. 43-65

Resumiert die Ergebnisse seiner früheren Studien zum Ursprung der Sage (ein Lebender darf nicht von den Speisen der Toten essen; vgl. hier 7,16), zur ersten Don Giovanni-Oper von Filippo Acciaiuoli und Alessandro Melani (UA Rom 1669, vgl. ebd.), und zur Interpretation von Mozarts / Da Pontes *Don Giovanni* (vgl. hier 7, 22; 8,24f.).

*ALFRED NOE, *Die Rezeption italienischer Literatur über die Verbreitung der Vokalmusik*, aus: Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance. Akten des Arbeitsgesprächs des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek vom 21. bis 23. September 1998, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 2000, S. 153-172

Zu Vertonungen italienischer Lyrik im Bestand der Musikalien der 1655 nach Wien verkaufte Fugger-Bibliothek: „Der von mir erstellte Katalog von über 14.000 verschiedenen Liedanfängen allein in italienischer Sprache und die Zusammenstellung der darin vertretenen Autoren vermögen (...) das schrittweise hervortretende Bild einer bisher weitgehend unterschätzten Tiefe und Intensität der Rezeption romanischer Literatur im süddeutschen Raum weiter zu festigen. (S. 171f.)“ Neben Petrarca (fast 650 Liedanfänge) und den Petrarkisten, vor allem Pietro Bembo (über 130) finden sich Passagen aus dem *Orlando furioso* (95), der *Gerusalemme liberata* (über 20), aus Sannazaros *Arcadia* (90), Tassos *Aminta* (17) oder Guarinis *Pastor fido* (100), woraus NOE schließt: „im Prinzip kommt jeder Text in gebundener Sprache als Vorlage in Frage“ (S. 166).

Centre d'Etudes Franco-Italiennes CEFI-CNRS, Universités de Savoie et de Turin. *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639–Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo*. Venezia, 1639–Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3–7 novembre 1999. Textes réunis par MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER, Bern etc.: Peter Lang 2001, 630 Seiten [50 Abb. + 8 S. Farbtafeln]

Der gewichtige Sammelband umkreist in 29 Beiträgen zwei Werke „à la frontière entre mélodrame et ballet de cour“ (S. 8): Francesco Cavallis erste Oper (Text von Orazio Persiani) und die „comédie italienne entre-mêlée d'un ballet“ von Carlo Caproli und Francesco Buti (Capriolis Musik ist verloren; für die Balletteinlagen, zu denen Isaac de Benserade kommentierende Verse verfaßte, wurde eine Auswahl aus vorliegenden Tanzkompositionen getroffen).

GLORIA GIORDANO (*Si dunque in liete e fulgide sembianze... Accompagnate al suon concertati e danze. Parole e movimenti coreografici nelle fonti de Le Nozze di Teti e Peleo (1639)*, S. 427-454) analysiert die Tanzszenen, die durch die Gestalt von Persianis Libretto – „Questo mosaico, a volte casuale, di pretesti scenici e musicali dovuto alla ricchezza e alla frammentarietà episodica“ (S. 430) zwingend gefordert sind. – MAURO UBERTI (*Le nozze di Teti e Peleo: aspetti esecutivi*, S. 407-417) diskutiert Methoden der Ergänzung unvollständiger Partiturteile, Sänger- und Instrumentalbesetzung und die Ausführung der Rezitative in Cavallis Oper.

ISIDORO SOFFIETTI, *Il teatro e il mondo del diritto nei secoli XVI e XVII: problemi* (S. 209-218) [das Exemplum vom 'Pökelfleisch' (S. 215f.) ist eine Variante eines verbreiteten Schwanktyps, vgl. Enzyklopädie des Märchens, Bd 2, Berlin – New York 1979, Sp. 55-64; „Beide?“; AaTh 1563].

HERBERT SEIFERT (*Teti in Venice (1639), Mantua (1652), Paris (1654) and Vienna (1656). Obvious and hidden relations*, S. 173-181): Für die Aufführungen in Mantua (Komponist unbekannt)

und Wien (Musik von Antonio Bertalli) fand das gleiche Libretto von Diamante Gabrielli Verwendung; die Verbindungslinien zwischen den vier Werken kreuzen sich am Wiener Hof Ferdinands III. (S. 178f.). – ALESSANDRO PONTREMOLI, *Lo spettacolo di danza a Milano negli anni delle rappresentazioni veneziana e parigina delle Nozze di Teti e Peleo* (S. 537-553): „Milano fine al Settecento non possiede (...) una forma autonoma di balletto“ (S. 553).

DARIO CECCHETTI (*Il mito di Peleo e Teti: l'archetipo classico*, S. 333-349) macht Einfluß Ovids (*Met.* XI) auf Torellis Bühnenbild wahrscheinlich (S. 337f.); dagegen folgten Butis Libretto und das Ballett der Version des Pseudo-Apollodorus (S. 338-340), Catulls Epyllion habe keinen Einfluß ausgeübt (S. 341ff.). Am Schluß kommen der goldene Apfel der Eris und das Urteil des Paris zur Sprache (S. 345ff.).

CHARLES WHITFIELD (*Le style vocal dans les cantates de Carlo Caproli (del Violino) conservées dans les manuscrits de la B.n.F.*, S. 377-390) untersucht neun Kantaten (sieben aus der Hs. B.n.F. Rés. Vm7 59-150 von 1641 plus zwei weitere), wovon sieben einstimmig, je eine zwei- und dreistimmig sind.

SARA MAMONE (*La macchina o l'indifferenza del mito*, 219-235) demonstriert (ausgehend vom Teatro degli Uffizi in Florenz) die „conquista del palcoscenico da parte dell'illusione visiva a danno del testo poetico“ (S. 224) um 1600: Seit 1589 verfügte das Theater der Medici über spektakuläre Maschinen („cinque macchine-nuvole con movimento verticale, Monte Parnaso con grotte praticabili, drago mobile, carro su nuvola con movimento orizzontale, onde marine, galea (all'occasione si trasforma in conchiglia di Tetide), delfino mobile, città di Dite-inferno“, S. 225), die bei allen späteren Aufführungen Verwendung finden mußten; in Florenz wie anderswo wurden Stoffwahl und Dramaturgie neuer Stücke wesentlich von den bühnentechnischen Gegebenheiten bestimmt. – GABRIELLA BOSCO (*Le acque nel balletto dall'inizio del seicento al balletto delle Nozze di Teti e Peleo*, 269-281): „L'acqua come fonte di meraviglie, con tutta la connessa simbologia barocca – instabilità del reale, fluidità delle interpretazioni, ombra e luce riunite, mascheramento e svelamento in uno – era risorsa utilizzatissima sin dagli anni ottanta del secolo precedente (...)“ (S. 273). – MICHELE MASTROIANNI (*La grotta, luogo teatrale e simbolo barocco*, S. 283-301) verfolgt das ikonographische Motiv der Grotte durch bildende Kunst (die Grotte als „natura artificiale“ und „luogo misterioso, collegato al trascendente o al magico“, S. 288f.), Literatur und Theater (die Grotte als „il luogo teatrale per eccellenza“, S. 296) des 16./17. Jhs, ehe er seine Bedeutung im Bühnenbild der *Noces de Pélée* aufzeigt (S. 298-301). – FRANCESCA GUALANDRI (*Le geste scénique dans Le nozze di Teti e Peleo*, 391-405) geht entgegen der Titelformulierung nicht auf Cavallis oder Caprolis Opern ein, sondern bietet hochinteressante allgemeine Erläuterungen zu den Quellen einer noch zu entwickelnden Theorie barocker Gestik und zu deren Prinzipien (*grazia*, S. 394, und *opportunità*, S. 398; Einfluß der Rhetorik, S. 397f.). – MIMI RITA GRASSI (*Le nozze di Teti e Peleo in un progetto scenico tra attualità e adesione storica*, S. 419-426) nimmt Torellis Entwürfe (von 1654) als Grundlage des Bühnenbildes für eine heutige Inszenierung.

JÉRÔME DE LA GORCE (*Les Noces de Pélée et de Thétis d'après les relations des contemporains*, S. 33-49) faßt die in gedruckten und hs.lichen Quellen gegebenen Informationen über die Pariser Aufführungen zusammen (vgl. zur politischen Bedeutung S. 36; zum Publikum, das auch Pariser Bürger einschloß, S. 40f.; zur Mitwirkung von drei it. Kastraten S. 44f.). – MARIETTE CUÉNNIN-LIEBER (*Être roi d'après les vers pour Louis XIV dans le Ballet de la Nuit et le ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, S. 51-66) zeigt, wie Benserades Kommentare zu den Auftritten des Königs in explizitem Gegensatz zu Positionen der Frondeurs die absolute Macht des Königs direkt von Gott herleiten und Louis XIV mit einzigartigen Tugenden ausstatten. – PIERRE BONNIFET (*Benserade, fou du roi: de l'art d'être à la fenêtre et de se regarder passer dans la rue*, S. 67-81) deutet Benserades Aktivitäten aus ihrem höfischen Kontext: Zum 'diplomatischen' Sujet der Oper fügten die Balletteinlagen die 'politische Metapher der Bewegung der Gestirne' hinzu (S. 71); die Verherrlichung des Königs verbinde sich mit spöttischen Pointen über die mittanzenden Hofleute.

FRANÇOISE DARTOIS-LAPEYRE (*Danse et pouvoir dans le ballet royal de la nuit et les Noces de Pélée et de Thétis*, S. 99-162) informiert detailliert über die adligen Tänzer, die im Ballett dargestellten Szenen und den ideologischen Gehalt. „Le ballet possédait (...) le pouvoir d'exprimer toutes les formes du réel, sans prohibition, pendant le temps libérateur du carnaval. Burlesque et délirant, il était plaisir, exutoire, dévouement et inversion des codes et des usages sociaux. (...) Action de cérémonie, d'éclat et de majesté, le ballet encomiastique, lieu de tous les possibles, symbolisait en 1654 la fin de la crise d'autorité de l'Etat et contribuait à fonder le mythe du souverain, sa danse

fin de la crise d'autorité de l'Etat et contribuait à fonder le mythe du souverain, sa danse symbolisant l'harmonie politique nouvelle, expression de l'amour de ses sujets. (S. 135/148) – NATHALIE LECOMTE (*Les danseurs des Noces de Pélée et de Thétis lors des représentations parisiennes*, S. 237-268) erstellt eine Liste der 77 Tänzer (53 Männer, davon 18 professionelle Tänzer; 16 Frauen und 8 kleine Mädchen, diese letzten Töchter von Tänzern) und ermittelt mit erstaunlicher Fingigkeit biographische Daten. – MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT (*Paradis des yeux, les décors et costumes des Noces de Pélée et de Thétis, comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet sur le même sujet dansé par Louis XIV à Paris, le 14 avril 1654*, S. 319-331) analysiert „l'exceptionnel dossier iconographique“ (S. 320) der Aufführungen.

JÉRÔME DE LA GORCE, *La partition du ballet des Noces de Pélée et de Thétis* (S. 519-535): Die einzige erhaltene Abschrift der Ballettmusik entstand 1690 im Auftrag Philidors (des Bibliothekars von Louis XIV) und enthält zahlreiche Fehler.

MARIE-CLAUDE CANOVA-GREEN (*Panegyrique et subversion: l'édition anglaise du livret du ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, S. 163-172) wertet die (wenige Wochen nach der ersten Pariser Aufführung erschienene) engl. Übersetzung von James Howell als „une forme de subversion ou de rébellion culturelle“ (S. 171), die Cromwells Zensoren offenbar relativ harmlos erschien.

FRANCA VARALLO (*Dall'Isola Polidora all'Isola Doro: mutazione della tipologia delle feste di nozze alla corte Sabauda nella prima metà del Seicento*, S. 507-517) zeigt, daß zu den Fürstenhochzeiten der ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jhs (als das Herrschergeschlecht seine Abstammung von einem sagenhaften Recken des Mittelalters betonte, vgl. S. 508) Kampfspiele und Turniere inszeniert wurden; die Feierlichkeiten von 1650 (s.u.) setzen nach dreißigjähriger Pause wesentlich andere Akzente (S. 516f.). – MARGARET M. MCGOWAN (*Le Ballet en France et en Savoie: ses effets et son public, 1650-1660*, S. 13-32) geht aus von Kommentaren zeitgenössischer Theoretiker (vor allem des Père Ménéstrier) zum Ballett, das (im Gegensatz zum Gesellschaftstanz, vgl. S. 22) Leidenschaften und Handlungen nachahmen solle, um einen symbolischen Sinn zum Ausdruck zu bringen (S. 18), die angeführten Beispiele stammen großenteils aus den Choreographien des Comte Philippe d'Agliè. – VESNA MLAKAR (*Le Ballet de cour de Savoie à la cour de Bavière. Le Mariage de la princesse Henriette Adélaïde de Savoie et de l'Electeur Ferdinand Maria de Bavière* [1650], S. 455-486), zeigt, wie die Hochzeit, die in Turin u.a. mit einem von Philippe d'Agliè konzipierten Ballett gefeiert wurde (S. 462f.), die Einführung von Oper und Ballett am Münchner Hof nach sich zog (vgl. die Chronologie der Hoffeste und Aufführungen 1653-1675, S. 471-486). – SABRINA SACCOMANI CALMAN (*Intorno alle Nozze di Teti e Peleo alla corte sabauda nel XVII secolo*, S. 487-505) stellt selbst heraus, daß ihre Parallelen wesentlich „tematiche, macchine sceniche e tipologie di personaggi abbastanza diffusi negli spettacoli seicenteschi di corte“ (S. 491) betreffen; die angeblich engere Verwandtschaft zwischen den *Noces* und dem Ballett *L'Education d'Achille e delle Nereidi* (Turin 1659, vgl. S. 491ff.) dürfte wesentlich durch das Sujet bedingt sein (Thetis ist nun einmal Achills Mutter). – PHILIPPE MORANT (*Le ballet des noces de Charles Emmanuel II*, S. 351-359) analysiert Ménéstriers *Assemblée des savants et les présents des muses*, mit der Beschreibung des von Ménéstrier für die Hochzeit in Chambéry (Mai 1665) konzipierten Balletts. – LUISA CLOTILDE GENILE (*Araldica ed emblematica nei balletti della corte di Savoia*, S. 183-207) kommentiert (nach grundsätzlichen Bemerkungen zur Funktion barocker Emblemik und Heraldik) Beispiele aus Giovanni Tommaso Borgonios († vor 1692) Dokumentation von Hoffesten und -balletten in dreizehn illustrierten Hss. (S. 191ff.).

YVES GIRAUD (*Une réécriture originale: Thétis et Pélée, tragédie en musique de Fontenelle*, S. 83-98) stellt Fontenelles „réécriture intelligente et ingénieuse, nettement inspirée du modèle de Quinault“ (S. 89) vor; er findet darin unaggressiven Spott über die olympischen Götter, aber keine Kritik an der Politik Louis' XIV (S. 93f.). – LAURINE QUEIN (*Venise, 1639 – Naples, 1739: Le Nozze di Teti e Peleo ou l'évolution d'un livret d'opéra d'Oratio Persiani à Niccolò Giovo*, S. 303-317) behandelt Domenico Natale Sarros *festa teatrale* (Text: N. Giovo) zur Hochzeit von Marie-Louise Elisabeth de France mit dem Infanten Philipp von Spanien; der kurze Text weist offenbar keine direkten Beziehungen zu Persianis Libretto auf (S. 305), erlaubt aber gewisse Rückschlüsse auf die (nicht erhaltene) Musik (vgl. S. 310ff.).

Die resümierenden Schlußbemerkungen von MARGARET M. MCGOWAN und CATHERINE MASSIP (S. 555-560) unterstreichen, daß „le ballet de cour est beaucoup plus largement connu et apprécié en Europe qu'il n'y paraissait“ (S. 560) und plaidieren für eine kritische Edition der Ballettmusik von 1654.

*INGRID SIMSON, *Calderón como libretista: representaciones musicales del siglo de oro*, aus: Calderón – Protagonista eminente del barroco europeo (Teatro del siglo de oro. Estudios de literatura, 60), Kassel: Reichenberger 200#, S. 217-243

Im 17. Jh. entstehen in Spanien nur drei 'Opern': die mythologisch-pastorale Ekloge *La selva sin amor* von Lope de Vega (1630, Musik Filippo Piccinini / Bernardo Monanni) sowie zwei 1660 aufgeführte Stücke Calderóns: *La púrpura de la rosa* (die Musik, wohl von Juan Hidalgo, ist verloren) und *Celos aun del aire matan* (Musik Juan Hidalgo). Alle drei sind Auftragswerke (Calderón schrieb *La púrpura de la rosa* und vielleicht auch *Celos aun del aire matan* aus Anlaß der Heirat der Infantin Maria Teresa mit Louis XIV, vgl. 234f.) und orientieren sich weniger am italienischen Vorbild als an autochthonen Traditionen: Schon in der sp. Comedia spielt Musik eine wichtige Rolle (S. 220-224; in der it. Oper der Frühzeit hat die Musik nicht eine 'rein ästhetische', so S. 224, sondern zumindest eine psychohygienische Funktion, vgl. z.B. den Prolog zu Monteverdis / Striggio's *Orfeo*). Mit *La fiera, el rayo y la piedra* (1652, vgl. S. 228) schafft Calderón die neue Gattung der Fiesta mitológica, die als Synthese aus Comedia, älterer Fiesta de corte und it. Oper erscheint (S. 227; hier singen die Götter im *stile recitativo*, die Sterblichen sprechen oder singen traditionelle Volkslieder, S. 229), 1657 begründet er mit *El golfo de las sirenas* die Zarzuela (S. 230-233). Calderóns Opernlibretti seien als Weiterentwicklung der Fiestas mitológicas zu erklären (S. 241; Dialogpartien sind hier entweder als Rezitative oder als Strophenlieder gestaltet, vgl. S. 240).

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 47. Jg. (2001), Kassel etc.: Bärenreiter 2001, 460 S.

Das Jahrbuch (vgl. zuletzt hier 8, 18f.) dokumentiert die Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Händel-Festspiele 2000 zum Thema „Musik und Musikleben in Mitteldeutschland zu und nach Händels Zeit“. Die 19 Vorträge „geben Einblick in die Musikgeschichte von Städten wie Halle, Weißenfels, Magdeburg, Leipzig oder Dresden und beleuchten dabei die Musikausbildung bei Hofe, in der Kirche und im städtischen Bereich gleichermaßen. Typische musikalische Gattungen der geistlichen Vokalmusik dieser überwiegend protestantisch geprägten Region, wie Kantate oder Passion, aber auch beispielsweise die katholische Musiktradition am Dresdner Hof werden untersucht. Weitere Themen behandeln das deutsche Lied und das musikalische Drama, die Klaviermusik und -pädagogik, die Rezeption der Werke von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel in Mitteldeutschland sowie musikästhetische Fragen“ (S. 8). Im folgenden werden nur Beiträge besprochen, die einen eindeutigen Bezug zu Oper oder Oratorium aufweisen.

TORSTEN FUCHS (*Vom Städter zum Höfling: Johann Philipp Krieger und Johann Beer oder ubi bene ibi patria*, S. 25-44) verfolgt die Karrieren Kriegers, der als Kapellmeister der Herzöge von Sachsen-Weißenfels (seit 1677) über 2000 Einzelwerke, darunter 13 Opern komponierte, deren Musik allerdings verloren ist (vgl. S. 26), und Beers, der seit 1676 im Dienst des Herzogs stand, 1685 zum Konzertmeister ernannt wurde und nicht nur als Komponist (u.a. der Oper *Die Keusche Susanne*, vgl. S. 42), sondern auch als Romanautor hervortrat. – DIETER GUTKNECHT (*Nachdenken über Musik. Christian Gottfried Krause Von der musikalischen Poesie, 1752*, S. 65-74) verortet Krauses Schrift, die u.a. den Unterschied zwischen it. und frz. Oper ausführlich behandelt, in der zeitgenössischen Diskussion um musikalische Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik.

AXEL WEIDENFELD, *Gottfried Heinrich Stölzels Passionsoratorium Jesus, als der für das verlorne Schäfflein Leidend- und Sterbende Gute Hirte von 1727* (S. 75-92). – SUSANNE HERZOG (*Johann Ulrich von Königs Libretto Die gekreuzigte Liebe. Anmerkungen zu den verschiedenen Fassungen des Libretos hinsichtlich der Vertonungen von Reinhard Keiser, Johann David Heinichen und*

Georg Philipp Telemann, S. 93-112) stellt fest, daß „König sein Libretto von 1711, das Reinhard Keiser im selben Jahr vertonte [für Hamburg], als Reaktion auf die *Brockespassion* vermutlich noch vor 1715 stark erweitert und verändert hat. Auf dieser Version, die wahrscheinlich in etwa mit der Druckfassung von 1745 übereinstimmt, basieren die überlieferten Werke von Heinichen [Dresden 1724] und Telemann [undatiert]. (S. 102)“

WERNER RACKWITZ (*Wechselwirkungen zwischen Halle und Berlin bei der Wiedereinbürgerung der Musik Händels im ersten Drittel des 19. Jhs*, S. 177-188): Während es „im Berliner Dom, etwa seit 1770, regelmäßige Aufführungen von Oratorien Händels“ gab (S. 177), erlebte Halle den ersten *Messias* (in Mozarts Bearbeitung) erst 1803 (S. 179); 1820 wurde *Saul*, 1829 unter Spontinis Leitung *Samson* (in der Bearbeitung von I.F. Edler von Mosel) aufgeführt (S. 184ff.). – DONALD BURROWS (*Gottfried van Swieten and London publications of Handel's music*, S. 189-202) erschließt die Korrespondenz van Swietens (aus seiner Zeit als österreichischer Botschafter in Berlin, 1772-1777) mit seinem englischen Kollegen James Harris, durch dessen Vermittlung sich van Swieten zahlreiche Ausgaben Händelscher Musik aus London schicken ließ (auf seinem Wunschzettel stand auch ein Dutzend Opern, vgl. S. 198).

RALPH-JÜRGEN REIPSCHE (*Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ – Notizen zu Grundlagen und Erscheinungsbild einer musikalischen Gattung*, S. 203-223), stellt „eine Form des empfindsamen dramatischen Oratoriums“ vor (S. 203); Rolle schrieb seine ‘musikalischen Dramen’ zwischen 1764 und 1785 in Magdeburg, seine beiden „Hauptlibrettisten“ Patzke und Niemyer waren maßgeblich von Klopstock beeinflusst (S. 206f.). Die früheren Texte Patzkes behandeln neben biblischen auch Themen aus der (antiken und germanischen) Mythologie, bei Niemyer (seit 1776) dominiert Religiöses (S. 214). Rolles Schöpfungen sind bedeutsam als „Gegenpol bzw. Parallelentwicklung zu der von Sulzer postulierten Spezies des lyrischen (...) Oratoriums nach dem Vorbild Ramlers und Grauns“ (S. 223).

ANNETTE MONHEIM („*Unternehmen Händel*“. *Johann Adam Hillers Messias-Aufführungen in Leipzig in den Jahren 1786 bis 1787*, S. 251-268) analysiert die Hillers Aufführungen begleitenden Aufsätze, geht auf die deutsche Übersetzung und die musikalische Bearbeitung ein. – CORDULA TIMM-HARTMANN (Glück zu mein Wittenberg! – *Musik in Lehre und Praxis an der Wittenberger Universität im 17. und 18. Jh.*, S. 303-314) kann für das frühe 18. Jh. u.a. die Aufführung einer Oper durch das Collegium Musicum der Universität Wittenberg nachweisen (S. 305).

ULRICH SIEGELE (*Bach und Händel: zwei Lebensläufe*, S. 317-334) gibt u.a. den interessanten Hinweis, daß gelehrte Juristen sich um 1700 gewöhnlich der Oper zuwandten, wenn sie sich für eine musikalische Karriere entschieden (S. 322). Händels Londoner Wirken wird mit dem Streben nach einem musikalischen Monopol erklärt (das nicht mit der Opera seria, wohl aber mit dem Oratorium zu erringen gewesen sei, S. 326-330). Die Umrechnung der Eintrittspreise in heutige Währung ergibt, daß die teuersten Plätze für Händels Londoner Opern 357 DM (etwa 182 Euro) kosteten (S. 330).

JOHN H. ROBERTS (*The Story of Handel's Imeneo*, S. 337-384) zeichnet aufgrund der hsl. Quellen die verwickelte Entstehungsgeschichte der Oper 1738-1740 nach (zur Fassung Dublin 1742 vgl. S. 379-382): 1723 hatte Porpora in Neapel das Libretto von Silvio Stampiglia als (konzertant oder halbszenisch aufgeführte) Serenata vertont (S. 338f.). Händel begann die Komposition im September 1738 (S. 341). Im Frühjahr 1739 rechnete er offenbar nicht mit einer Aufführung, da er vier Arien aus *Imeneo* in das Pasticcio *Giove in Argo* übernahm (S. 358). Später sollte *Imeneo* eine (nicht szenisch aufzuführende) Serenata werden (S. 361; zeitweise war an eine Aufführung mit englischem Text gedacht, vgl. S. 366). Ob die UA (November 1740) szenisch oder halbszenisch war, scheint ungewiß (S. 378).

KARIN ZAUFITZ (*Händeloperrenaissance in Halle, Nachkriegsjahre 1945-1952. Die Konsolidierung einer Idee*, S. 385-414; Auszug aus einer in Vorb. befindlichen Monographie über *Die Händeloper auf der halleischen Bühne des 20. Jhs*) zeigt u.a., wie sich auch in Halle Felsensteins Konzept eines realistischen Musiktheaters durchsetzte.

*HERBERT SCHNEIDER, *Das Fabellied. Herkunft und Entwicklung*, aus: Musik und Szene. Festschrift für WERNER BRAUN zum 75. Geburtstag, hg. von BERNHARD R. APPEL, KARL W. GECK und HERBERT SCHNEIDER (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, N.F., 9), Saarbrücken: SDV 2001, S. 145-222

Nach Hinweisen auf Dramatisierungen (seit 1690: E. Boursault, *Les Fables d'Esopo*) und Opéra comique-Versionen von Fabeln La Fontaines (S. 146f.) gibt SCHNEIDER einen ersten Überblick über die bisher wenig beachteten (vgl. S. 150) Fabellieder [vgl. aber schon seine eigene, knappe Skizze von 2000, dazu hier 8,23]: In Frankreich erschienen seit 1730 Bearbeitungen, die „La Fontaines Fabeln in eine dem Chanson vergleichbare Strophenform“ brachten, so daß sie auf Timbres gesungen werden konnten (S. 151; zu den Slgen des 18. Jhs, die auch Fabeln anderer Dichter adaptierten, vgl. S. 156ff.); dagegen sind die seit 1728 (Telemann) überlieferten deutschen Fabellieder „regelmäßige Vertonungen, Lieder oder durchkomponierte balladenartige Stücke“ (S. 154). In Frankreich reicht die Tradition der auf Timbres gesungenen Fabeln bis in die 1840er Jahre (S. 161), erst im 19./20. Jh. finden sich auch Vertonungen der ursprünglichen Fabeltexte La Fontaines. – Umfangreiche Anhänge bieten „Elemente einer Bibliographie der gesungenen Fabel“ (S. 177-182), „Das Repertoire der frz. Fabellied-Drucke“ (S. 183-201), „Die Timbres bei La Valette und in den *Trois cens fables* von Desoer, 1761“ (S. 202-205) und „Das Repertoire des *Fablier lyrique* (1807)“ (S. 205-221).

BEATE HILTNER-HENNENBERG, *Musikalisch-ästhetische Einflüsse der französischen Opéra comique auf die Singspiele von Johann Adam Hiller und Christian Felix Weiße*, aus: *Musico-logica Austriaca* 20 (2001), S. 61-73

Ausgehend von sehr summarischen Bemerkungen zur Geschichte des Opéra-comique (die durch die Berücksichtigung frz.er Forschung gewonnen hätten, vgl. z.B. PH. VENDRIX (Hrsg.), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège: Mardaga 1992) wird die (hinreichend bekannte, vgl. R. DIDION in *PEnz* 3, S. 49f.) Entstehungsgeschichte der *Verwandelten Weiber* nachgezeichnet (S. 65-68); die Libretti des nach Charles Coffey verfaßten Singspiels (1752) und der unter Sedaines Einfluß neu bearbeiteten komischen Oper (1766) werden nicht im einzelnen verglichen. Der Aufsatz endet mit Bemerkungen zur *Jagd* (1770) und zu anderen Singspielen der beiden Autoren. – An dieser Stelle sei mit Nachdruck vorgeschlagen, die (S. 71 beim Vergleich zwischen Monteverdi und der Camerata gebrauchte) Wendung „Figuren aus Fleisch und Blut“ für operngeschichtliche Untersuchungen bis einschließlich 31.12.2100 zu sperren. Hillers syllabische Deklamation dürfte weniger von Lully (so S. 72) als von Grétry beeinflußt sein. – Zu deutschen Übersetzungen von Opéras-comiques des ausgehenden 18. Jhs vgl. eine Studie von SCHNEIDER, dazu hier 5,18.

*HERBERT SCHNEIDER, *Übersetzungen französischer Opéras-comiques für Marchands* Churpfälzische Deutsche Hofschauspielergesellschaft, aus: Mannheim – Ein *Paradies der Tonkünstler?* Kongressbericht Mannheim 1999, hg. von LUDWIG FINSCHER / BÄRBEL PELKER / RÜDIGER THOMSEN-FÜRST, Frankfurt / M. etc.: Peter Lang 2002, S. 387-434

Zu den Anthologien *Komische Opern für die Churpfälzische deutsche Schaubühne* (2 Bde, Mannheim 1771/73, sieben Stücke) und *Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Deutschen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn Marchand aufgeführt werden zwischen 1772 und 1778* (6 Bde, Frankfurt 1772-78, 36 Stücke, vgl. die Inhaltsübersicht, S. 416-420); alle enthaltenen Stücke waren zwischen 1757 und 1776 in Paris entstanden (vgl. S. 387). Die meisten Übersetzungen stammen von Johann Heinrich Faber (zu seiner Übersetzungsästhetik vgl. S. 390-392). An Textbeispielen werden der Grad der Treue zum frz. Original und der Stil der deutschen Fassungen verdeutlicht, besondere Aufmerksamkeit gilt Sedaines und Monsignys *Déserteur* (S. 403-407) und *Tom Jones* von Poincnet / Sedaine und Philodor (S. 407-413).

DÖRTE SCHMIDT, *Armide hinter den Spiegel. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart – Weimar: Metzler 2001, X + 331 S.

Die Bochumer Habilitationsschrift (1997) setzt an bei Glucks schwer erklärlicher Entscheidung, „in den 70er Jahren des 18. Jhs ein fast hundert Jahre altes, immer wieder heftig diskutiertes Libretto nahezu unverändert“ zu komponieren (S. V). Frau SCHMIDT findet einen (zumindest auf den ersten Blick) überraschenden Zugang zu diesem Problem: „Von den dramatischen Parodien über Lullys und Quinaults *Armide* aus gelangt man sozusagen auf produktiven Umwegen durch die Geschichte der Tragédie lyrique im späten 17. und 18. Jahrhundert. Es läßt sich so eine bis zu den ersten Reaktionen auf Lullys und Quinaults *Armide* zurückreichende Geschichte schreiben, die es erlaubt, Glucks Neukomposition als ein Experiment zu verstehen, in dem der Komponist aus den Verfahrensweisen der transformierenden Projekte seiner Zeit künstlerischen Nutzen für sein eigenes dramatisches Vorgehen zieht. (S. 23)“

Nach einer Einleitung (S. 1-24), die u.a. auf GENETTIES Parodie-Konzept rekurriert (S. 13ff.), werden zunächst (S. 25-80) „die ersten dramatischen Parodien im Kontext der Privilegienstreitigkeiten der Pariser Theater unter Ludwig XIV.“ behandelt [zu Dancourts *Renaud et Armide* (S. 29-36) vgl. jetzt auch JOHN S. POWELL, *The opera parodies of Florent Carton Dancourt*, Cambridge Opera Journal 13 (2001), S. 87-114]; das Théâtre Italien wendet die Opernhandlung zur Komödie (vgl. S. 44). *Armide* wird häufiger als andere Werke Lullys parodiert, weil diese Oper als „Paradigma für die neue Gattung“ betrachtet wurde (S. 60, vgl. auch S. 71). Im Jahrmarktstheater wandeln sich die Parodien Anfang des 18. Jhs von „der Komödie mit Musikeinlagen in eine musikdramatische Form“ (S. 75), die ganz oder überwiegend gesungene *Comédie en vaudevilles*.

In den Parodien des Nouveau Théâtre Italien (seit 1716, dazu S. 81-151) übernimmt meist Arlequin die Rolle des Protagonisten. Die Wiederaufnahmen von *Armide* 1724, 1745 und 1761 ziehen jeweils Parodien nach sich, die auch die literatur- und theaterästhetischen Debatten über Quinaults und Lullys Werk spiegeln (vgl. z.B. zum durch die Umwertung der Figur *Armide* problematisch gewordenen vierten Akt, S. 98ff.). [Zur Gegenüberstellung Renauds als des „personifizierten Ideals“ und Arlequins, dessen Eigenschaften „aus der Wahrnehmung der Verhaltensweisen von Menschen herausgefiltert“ seien (S. 116), ist daran zu erinnern, daß Komisches und Niedriges in älterer Literatur mindestens ebenso stark stilisiert erscheint wie Erhabenes.] Auch Eingriffe in die originale Werkgestalt (zu Francœurs Fassung von *Armide*, 1761, vgl. S. 134f.) hinterlassen ihre Spuren in den Parodien.

Besondere Aufmerksamkeit wird Favarts Opéra-comique *Cythère assiégée* (UA Brüssel 1748) gewidmet (S. 153-214), einer nicht explizit als solcher bezeichneten *Armide*-Parodie; hier fehlt *Armi-*

des berühmten Monolog vor dem schlafenden Renaud, da der innere Kampf der Zauberin zu einem Duell zwischen Olgar und der Nymphe Daphné veräußert wird (S. 169ff; in der Pariser Fassung von 1754 „kehrt der Konflikt wieder in die Verantwortung der Protagonisten der Handlung zurück“, S. 179). In Wien, wo *Cythère assiégée* 1757 (als Vaudeville-Komödie) und 1759 (mit von Gluck komponierten *Airs nouveaux*) aufgeführt wurde (S. 183ff.), war Lullys *Armide* als Bezugspunkt nicht auf dem Spielplan präsent; das Parodie-Verfahren war somit „nicht mehr in erster Linie bedeutsam für die Rezeption der Werke, sondern vor allem für ihre Herstellung“ (S. 193). In diesen Kontext gehört auch Traettas Vertonung von Migliavaccas *Armida*-Libretto (1761) auf der Grundlage von Durazzos italienischer Prosa-Bearbeitung von Quinaults Text (S. 194ff.).

Glucks (nahezu) unveränderte Neuvertonung des französischen Librettos wird (S. 219-251) als „kompositorisches Experiment“ gedeutet: Die Übertragung von „Diderots wirkungsorientierter Poetik des Theaters auf die Oper“ (S. 231) bedeutet die „Veränderung des Kommunikationssystems vom höfisch-absolutistischen in ein aufgeklärt-bürgerliches“ (S. 229); folglich gilt es, „die dramatische Gestalt“ nicht „durch Reflexion zu erschließen, sondern durch emotionales Erfassen“ (S. 229f.). Als „Gegenprobe“ werden zuletzt die Parodien der *Armide* Glucks analysiert (S. 252-287). Die Fruchtbarkeit des Ansatzes, die „künstlerischen Schaffensprozesse der Aufklärung“ aus den „Erkenntnisformen der theoretischen Auseinandersetzungen der Zeit“ zu erklären (S. 212; vgl. S. 287), stellt das Buch eindrucksvoll unter Beweis.

Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung, hg. von IRENE BRANDENBURG und GERHARD CROLL (Gluck-Studien, 3), Kassel etc.: Bärenreiter 2001, 248 S.

Der („nach langer Anlaufzeit“, so das Vorwort, S. 7) zuletzt erschienene Band der Gluck-Studien (zu Bd 2 vgl. hier 8,23f.) enthält vier Beiträge:

THOMAS A. DENNY (*Wiener Quellen zu Glucks „Reform“-Opern: Datierung und Bewertung*, S. 9-72; S. 61-72 Wasserzeichen-Katalog) beschäftigt sich „mit den nicht-autographen, in Wien aufbewahrten Quellen von Glucks fünf erfolgreichsten Opern: *Orfeo ed Euridice*, *Alceste*, *Iphigenie in (auf) Tauris*, *Iphigenie in Aulis* und *Armide*“ (S. 9) und gelangt aufgrund der Untersuchung der Wasserzeichen (vgl. S. 10) zu sehr präzisen Datierungsvorschlägen für rund 25 frühe Partiturbearbeitungen. Die drei von Theresia Ziss und ihren Assistenten kopierten Hss. von *Orfeo* (W_1 = Mus. Hs. 17.783; W_2 = S.m. 9949; P_1 = Paris, Bibl. de l'Opéra 3971, vgl. S. 14) seien sämtlich vor dem Pariser Druck von 1764 (zu diesem vgl. S. 29-39) entstanden.: „Eine dieser Partituren könnte sogar die Partitur des Kapellmeisters gewesen sein, die für die Premiere 1762 verwendet worden ist“ (S. 26). „Eine Neuausgabe von *Orfeo ed Euridice* wäre begrüßenswert, eine, die versucht, völlig mit der Pariser Druckfassung [„die sowohl von Glucks Text als auch von dem Geist seiner ursprünglichen Vorstellung in einigen wichtigen Punkten abweicht“] zu brechen und danach strebt, die Glucksche Konzeption von 1762, basierend auf seinen eigenen Wiener Vorstellungen, in der kontinuierlichen Form zu rekonstruieren, die die Ziss-Partituren andeuten. (S. 39)“

JOSEF-HORST LEDERER („[...] von denen eingangs benannten Supplicanten unter eines jeden eigenen Hand:Unterschrift Copiaturen angebetet.“ *Vier Eingaben zur Nachbesetzung einer Kopistenstelle am Wiener Hof aus dem Jahre 1755*, S. 73-94), stellt die vier Bewerber um die Nachfolge des Hoftheatral-Kopisten Andreas Ziss († 1755) vor; Abbildungen der den Bewerbungen beigelegten Schriftproben sind beigegeben (vgl. Abb. 1-17, S. 78-94).

JIRÍ ZÁLOHA (*Kompositionen von Christoph Willibald Gluck in Český Krumlov*, S. 95-118) beschreibt die aus der Sammlung des Fürsten Joseph Adam zu Schwarzenberg (1722-1782) stammenden Bestände (Partituren, Orchesterstimmen, Bearbeitungen für Harmoniemusik u.a.m.) zu dreizehn Opern Glucks und zu den Balletten *Don Juan* und *Achille* [Glucks Autorschaft an diesem letzten Werk ist fraglich, vgl. S. 113f.].

ELISABETH TH. HILSCHER (*Christoph Willibald Gluck: Libretti in Wiener Sammlungen – ein Katalog*, S. 119-239) bietet detaillierte Beschreibungen (mit Bestandsnachweisen für die Wiener Sammlungen) aller Libretto-Drucke zu 26 Opern (it., frz., dt. Texte) und zwei Balletten (*Don Juan*, *Semiramis*); außerdem werden zeitgenössische Gesamtausgaben der Werke Ranieri de' Calzabigis (eine), Favarts (eine) und Metastasio (25), sechs Regiebücher („besonders aus der Zeit der Gluck-Renaissance zu Beginn des 19. Jhs“, S. 120), Parodien (zu vier Werken) und (wenige) Gluck zugeschriebene Werke bzw. Bearbeitungen verzeichnet. Detaillierte Register (S. 225-233).

*CHRISTINE MARTIN, *Vicente Martín y Solers Oper Una cosa rara. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jh.* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 15), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2001, 451 S.

Die von HERBERT SCHNEIDER betreute Frankfurter Dissertation (2000) stellt in ihrem ersten Teil (S. 17-100) Text und Musik der *Cosa rara* „in den Kontext der Gattung und ihrer Zeit“ (S. 14); die folgenden Kapitel gelten der Wirkungsgeschichte. – Da Pontes Libretto (vgl. S. 19-44) wird mit der span. Vorlage von Luis Vélez de Guevara verglichen, es wird auf Zeitbezüge hingewiesen (Parallelen zwischen Königin Isabella und Joseph II.), u.a.m. Der Abschnitt über die Musik (S. 45-100) betont, daß Martins Stärke vor allem in der melodischen Erfindung liege; sein Markenzeichen ist der in Kavatinen und kurzen Arien, aber auch in Ensembles angewandte, sentimental-schlichte „song-style“ (vgl. S. 50f.; warum er nicht ‘gesanglicher Stil’ heißen darf, ist unerfindlich), der ursprünglich die mezzocaratteri (im Gegensatz zu den Buffo-Partien) charakterisiert (S. 88). [Lubinos ‘Romanze’ „Costume, genio, amore“ (S. 62f.) wird durch die jeweils eine Kadenz markierenden versi tronchi in drei Vierzeiler und drei unregelmäßige Einheiten zu 10, 6 und 3 Versen gegliedert; Versform (Siebensilber) und Reimschema der Vierzeiler sind dieselben wie in Figaros Arie „Aprite un po' quegli occhi“, wo Da Ponte auch schon (ungleich diskreter) mit längeren und kürzeren Strophen experimentiert, vgl. *Das Libretto*, S. 121f. – In der Arie „Lilla mia dove sei gita“ (vgl. S. 151) sind die Verse Achtsilber, die im It. bekanntlich zwischen sieben und neun Silben haben können; in der Variante *Lilla bella...* ist der erste Vers hypermetrisch.]

Der umfangreichere wirkungsgeschichtliche Teil untersucht zunächst (S. 101-160) den Erfolg der *Cosa rara* auf Bühnen in Wien und anderswo (S. 150ff. recht knapp zu – vor allem deutschen – Übersetzungen des Librettos), dann das Weiterleben in anderen Bühnenwerken (S. 161-219: zwei Ballett-Bearbeitungen; Schikaneders Fortsetzung *Der Fall ist noch weit seltener*, der wir die Erkenntnis verdanken, daß „eine Mutter – Zeuget Kinder“, S. 170 [A. SONNEK, vgl. hier 7,23, geht nicht näher auf dieses Stück ein]; Pasticci, u.a. Da Pontes *Ape musicale*, S. 188ff.; bei den Zitatzen wird die Tafelszene aus *Don Giovanni* recht kurz abgehandelt [S. 201-206, vgl. jetzt auch die Diss. von R. ARMBRUSTER und dazu die folgende Anzeige]; Einlagen). Die beiden letzten Kap. (S. 221-230) gelten der Rezeption der *Cosa rara*-Musik außerhalb des Theaters: Separatpublikation von Favoritgesängen, Klavierauszüge, diverse Instrumentalbearbeitungen (am beliebtesten sind die Nummern im sog. ‘song-style’, vgl. S. 270), Variationen, Potpourris, Tänze. Daß die Arbeit hervorragend dokumentiert ist, erstaunt bei einer Schülerin H. SCHNEIDERS natürlich nicht: Das Quellenverzeichnis (S. 335-416) umfaßt 486 Nummern.

RICHARD ARMBRUSTER, *Das Opernzitat bei Mozart* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 13), Kassel etc.: Bärenreiter 2001, XIII + 413 S.

Die von MARTIN ZENCK betreute Bamberger Dissertation beschäftigt sich mit einem Phänomen, das auf den ersten Blick peripher scheinen mag, aber ins Zentrum von Mozarts Opernästhetik und Dramaturgie führt: Neben den allgemein bekannten musikalischen Zitaten in der Tafelzene des *Don Giovanni* finden sich in den *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* und der *Zauberflöte* sechs weitere Fremd- und Eigenzitate, hinzu kommen fünf Opernzitate in Mozarts Instrumentalmusik. Nach Vorbemerkungen zur Begriffsbestimmung des (vor allem musikalischen) Zitats sowie zu Zitaten (speziell Opernzitaten) und Plagiaten in der Musik um 1800 (S. 3-29) werden als Folie für Mozarts Verfahrensweise zunächst die Zitate aus Sartis *Giulio Sabino* in Salieris *Prima la musica e poi le parole* (kontrastiv dazu auch die Textzitate bzw. Anspielungen auf Schauspiele des Repertoires in Stephanies *Schauspieldirektor* für Mozart, S. 64-69) und Gluck-Zitate in Opern Paisiellos untersucht (S. 31-81); hinsichtlich des Zitatverfahrens war *Prima la musica* Vorbild für den *Don Giovanni* (vgl. S. 82f., sowie 138-141). Obwohl die Tafelzene „das kompositorische Niveau der Zitatlösungen in den anderen Opern Mozarts unterschreitet“ (S. 323), wird sie naturgemäß am ausführlichsten behandelt (S. 82-146, mit Seitenblicken auf das erste Finale u.a.): Die drei Zitate „stehen u.a. in einem komplexen Feld von auf den Prager Uraufführungskontext bezogenen Allusionen“ (S. 324). Da auch die dramatischen Situationen, die die zitierte Musik im originalen Kontext illustriert, in der Geschichte Don Giovanni gespiegelt erscheinen (vgl. S. 107f. und passim, sowie einen hier 4,12 angezeigten Aufsatz ARMBRUSTERS), kann Mozart die Zitate im übrigen nur in enger Zusammenarbeit mit seinem Librettisten ausgewählt haben. – Andere Zitate (aus *L'Amant jaloux* von Grétry im Finale des zweiten *Figaro*-Akts; aus Paisiellos *Re Teodoro* in Figaros Arie „Aprite un po' quegli occhi“) zeugen von „besonderer kompositorischer Ambition“ (S. 323). „Das musikalische 'Figaro'-Zitat in [der Ouverture von] 'Così fan tutte' erscheint uns als das wohl subtilste Zitat Mozarts; an der Subtilität der kompositorischen Lösung des Choralzitats in der 'Zauberflöte' kann ebenfalls kein Zweifel bestehen. (S. 323)“ (Zu den Zitaten und literarischen Anspielungen in Da Pontes *Così fan tutte*-Libretto vgl. ergänzend S. 240-246.) – Die hervorragend dokumentierte Arbeit beweist überzeugend „die Verlagerung von der Nutzung gängiger Entlehnungstechniken [wie sie Gluck, aber auch z.B. Salieri anwandten] hin zu einer Reflexion des vorgefundenen Materials auf der Ebene komplexer Zitatverfahren“ bei Mozart (S. 321).

Mozart-Jahrbuch 2000 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc.: Bärenreiter 2002, X + 344 S.

Der Band vereinigt 15 Beiträge, die im Juni 1999 bei der Salzburger Tagung „Mozart und die 'Konzert-Arie' in der zweiten Hälfte des 18. Jhs: Perspektiven einer Gattung“ vorgetragen wurden (vgl. S. X), hinzu kommen vierzehn Rezensionen (S. 305-341). – KARL BÖHMER (*Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns*, S. 1-27) zeigt zunächst, „dass sich an Höfen mit einer ausgeprägten Metastasio-Tradition wie Koblenz oder München ein Kanon von Metastasio-Arien herausbildete, die in immer wieder neuen Vertonungen aus meist italienischen Opernproduktionen kopiert und in Konzerten aufgeführt wurden“ (S. 6); danach werden Mozarts *Scena* „Ombra felice“ – „Io ti lascio“ KV 255 (S. 8f.), die Arie „Ah, se in ciel, benigne stelle“ KV 538 (S. 9-18) und Haydns 1795 in London komponierte *Scena di Berenice* (S. 18-27) eingehender besprochen. – PAUL CORNEILSON (*An Intimate Vocal Portrait of Dorothea Wendling. Mozart's Basta, vincesti – Ah non lasciarmi, no K. 295A*, S. 29-45) analysiert die 1778 in Mannheim skizzierte Arie aus *Didone*, die Mozart der künftigen ersten Ilia (im *Idomeneo*) gleichsam auf den Leib schrieb (vgl. S. 40). – DANIEL E. FREEMAN (*Music for the Noble Amateur. Mozart's Scene and Aria Misera, dove son? / Ah, non so io che parlo, K. 369*, S. 47-71), über die Arie der Fulvia aus dem dritten Akt von *Metastasio's Ezio*: Mozart komponierte sie 1781 für Gräfin Maria Josepha von Paumgarten (S. 48) und trat so in Wettstreit mit seinem vormaligen Freund Josef Mysliveček, dessen (zweite) *Ezio*-Vertonung 1777 in München aufgeführt worden war (S. 51f.). Anders als er wählte Mozart eine rondò-nabe Form, „merely borrowing certain elements from rondò style in arias rather than imposing all characteristics

inflexibly“ [zum Rondò bei Mozart vgl. auch ARMBRUSTER, dazu hier 6,15]. – Eben jene Scena KV 369 sang in einem Konzert am 23. März 1783 Valentin Adamberger (der erste Belmonte); JOHN A. RICE (*Problems of Genre and Gender in Mozart's Scena Misero! o sogno, o son desto?* K. 431, S. 73-89) vermag zu zeigen, daß es sich auch bei KV 431 ursprünglich um eine Sopran-Arie handelt (der Text stammt aus Mazzolàs Libretto *L'isola capricciosa* für Salieri, UA Venedig 1780, vgl. S. 84), Mozarts Vertonung dürfte in den Monaten nach dem Konzert vom März 1783 entstanden sein (vgl. S. 89). Einzelne metrisch fehlerhafte Verse lassen vermuten, daß der Komponist selbst den Text einrichtete (S. 75).

Zwei Studien befassen sich mit Schikaneders Singspiel *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* (mindestens vier Komponisten, UA 11. September 1790): DAVID J. BUCH (*Der Stein der Weisen, Mozart, and Collaborative Singspiels* [sic] *at Emanuel Schikaneder's Theater auf der Wieden*, S. 91-126) rekapituliert die Indizien für Mozarts Beteiligung an der Komposition: In der *Zauberflöte* werde Musik aus dem *Stein der Weisen* zitiert (S. 99 – ARMBRUSTER, vgl. die vorangehende Anzeige, weiß davon allerdings nichts); ein Kopist der in Hamburg befindlichen Partitur, wahrscheinlich Kaspar Weiß, ein Mitglied von Schikaneders Truppe (vgl. S. 102), schreibt Mozart neben dem Duett im zweiten Akt (KV 592a) zwei kürzere Passagen innerhalb des zweiten Finales zu; das Pariser Autograph des Duetts deutet dagegen auf die Beteiligung zweier Komponisten hin (S. 112), Mozart habe wohl (wie auch sonst gelegentlich, vgl. S. 110f.) eine Arbeit seines Freundes Schack (der an der Erstellung der Hs. allerdings nicht beteiligt war) zu Ende geführt. Dagegen führt FAYE FERGUSONS (*Interpreting the Source Tradition of Stein der Weisen*, S. 127-144) quellenkritische Analyse zu dem Schluß: „Mozart did not compose substantial sections of the second-act finale of this opera“ (S. 139).

URSULA KRAMER (*Konzertarie – Konzert in der Arie. Mozarts Arien mit mehreren konzertierenden Soloinstrumenten und ihr historisches Umfeld*, S. 145-166), nennt sechs zwischen 1778/79 und 1785 entstandene Arien (vgl. die Tabelle, S. 148), darunter Ilias „Se il Padre perdei“ aus *Idomeneo* und Konstanzes „Märtern aller Arten“; Mozart scheint 1778 in Paris, bei seiner Bearbeitung eines Miserere Ignaz Holzbauers, auf den Formtypus aufmerksam geworden zu sein (S. 147), der besonders von Johann Christian Bach bevorzugt wurde (S. 152f.). – CHRISTOPH HENZEL (*Von der Konzertarie zur konzertanten Opernaufführung. Zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert*, S. 167-178) untersucht die Situation in Berlin um 1800: Johann Carl Friedrich Reilstab scheiterte 1787 mit dem Versuch, Glucks Opern durch konzertante Aufführungen populär zu machen (S. 170f.); seit Mitte der 1790er Jahre wurden Opere serie (z.B. von Righini) im Konzertsaal aufgeführt, der so zum „Refugium für ein nicht mehr bühlenfähiges Repertoire“ wurde (S. 172). – MICHAEL MALKIEWICZ („Konzertarie“ – „Kastratenarie“ – „Opernarie“). (*Keine gattungstypologische Grenzziehung*, S. 179-200), unterscheidet zwei Phasen in Mozarts Schaffen: „die bis etwa Mitte der 1770er-Jahre entstandenen Konzertarien [sind] hauptsächlich Gelegenheitskompositionen, die Leopold Mozart wohl in erster Linie dazu dienten, seinen noch wenig bekannten Sohn als Arien- und daher auch Opernkomponisten bekannt zu machen. Die Texte sind (...) durchwegs der Opera Seria entnommen. (...) Spezifische Topoi der Kastratenstimme (...) werden auch auf die Konzertarien übertragen. – In den ab 1775 erhaltenen Konzertarienkompositionen zeigt sich deutlich ein freierer Umgang mit den konventionellen Mustern. Vor allem werden in den Konzertarien Rollengeschlechter und Stimmlagen kombiniert, die in dieser Konstellation auf der Musiktheaterbühne nicht möglich wären. (S. 197f.)“ – ETTY MULDER (*Darstellung und Repräsentation der Konzertarien. Fragen zur Mehrschichtigkeit der Gattung*, S. 201-213) verbindet Höhenflüge postmoderner (Gender-)Theorie mit müßigen Spekulationen über „Alcandro lo confesso“ – „Non so d'onde viende“ KV 294. Glücklicherweise „verschafft uns die Fokalisationstheorie gewisse Möglichkeiten, die Intrige auf mehrere Weisen zu verstehen“ (S. 212), so daß wir uns ihrer Sichtweise nicht anzuschließen brauchen.

In den letzten fünf Beiträgen geht es nicht um Mozart: DANIELA FILIPPINI (*Zum Kanon konzertanter verwendeter Arien von Christoph Willibald Gluck*, S. 215-224) konstatiert eine Vorliebe für Texte, „die in lyrischen Gefühlsspiegelungen verharren“; die „Ausparung des dramatischen Moments“ wird auch dadurch deutlich, daß die Arien meist ohne Rezitativ überliefert sind (S. 223). – CHRISTIAN SPECK („*Ma musique vocale la plus moderne*“). *Boccherinis Konzertarien*, S. 225-244) bietet Formanalysen von zwölf Arien, ausschließlich auf Texte Metastasios, die Boccherini 1797 dem Pariser Verleger Pleyel angeboten hatte. – CHRISTINE VILLIGER (*Die Bearbeitung einiger Opernarrien Paisiellos als „Konzertarien“ und ihr Einfluß auf die Rezeptionsgeschichte*, S. 245-253) unterstreicht, „dass Arien aus Opere serie Paisiellos insbesondere im konzertanten Gebrauch zwischen ca. 1780 und

1800 einen weitaus größeren Raum einnehmen als zunächst erwartet“ (S. 253). – ALESSANDRO DI PROFIO (*Intercambi tra il concerto e la scena. L'esempio della produzione italiana a Parigi alla fine dell'ancien Régime*, S. 255-289), vergleicht die Aufführungen italienischer Musik in Pariser Konzerten (vor allem im Rahmen des Concert Spirituel, bis 1790) und im 1789 gegründeten Théâtre de Monsieur / Théâtre Feydeau, dessen Repertoire ausschließlich aus Opere buffe bestand; um so merkwürdiger „la scelta di spostare sensibilmente le opere buffe, per il tramite delle arie di sostituzioni, verso un linguaggio palesemente 'grandioso' e virtuosistico“ (S. 278). – OLIVER HUCK (*Carl Maria von Weber und die Konzertarie zu Beginn des 19. Jhs.*, S. 291-304), u.a. zu Metastasio-Vertonungen (S. 296f.) und Vertonungen von Szenen aus neueren italienischen Opern (S. 298ff.).

Armida, a cura di CHARLES S. BRAUNER (I libretti di Rossini, 7), Pesaro: Fondazione Rossini 2000, CXXIV + 600 S.

In der verdienstvollen Reihe der Libretto-Facsimilia zu Opern Rossinis (vgl. zuletzt hier 5,22) stellt dieser Band insofern einen Sonderfall dar, als er Giovanni Schmidts *Armida*-Text (1817) nicht mit seinen Vorlagen, sondern mit der Tradition italienischer *Armida*-Libretti im allgemeinen konfrontiert, die hier durch neun Opern (je eine von 1639, 1707 und 1760, fünf von 1770-1775, eine von 1802) und ein Ballett (Luigi Henry, *Armida e Rinaldo*, Neapel 1811) repräsentiert wird. Die Auswahl erklärt sich aus der besonderen stoffgeschichtlichen Filiation der *Armida*-Opern: Natürlich kannten die Librettisten wie jeder gebildete Italiener des 17./18. Jhs Tassos Epos *La Gerusalemme liberata*. Trotz vielen Unterschieden im Detail bleiben die Grundzüge seiner *Armida*-Geschichte in den Opernbearbeitungen konstant, Abweichungen sind so naheliegend oder werden so rasch konventionalisiert, daß in vielen Fällen nicht zu entscheiden ist, ob ein Bearbeiter ein Handlungselement selbständig neu erfunden oder aus älteren Libretti übernommen hat. Schmidt erwähnt in seinem Vorwort (vgl. S. 562) Henrys Ballett; daß er auch Opernbearbeitungen des Stoffes kannte, ist anzunehmen, läßt sich aber nicht beweisen.

Aus der umfangreichen stoffgeschichtlichen Einleitung (S. XI-CXXIV) geht hervor, daß BRAUNER ca. 100 *Armida*-Opern bis 1800 sowie sieben spätere ermitteln konnte (S. XI f.; meine eigene Liste ist mit 117 Werken geringfügig umfangreicher, vgl. A. GIER, *Ecco l'ancilla tua... Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonin Dvorák)*, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jhs, hg. von A. AURNHAMMER, Berlin – New York 1995, S. 643-660); 41 hat er eingehend analysiert: 7 für das 17. Jh., 9 von 1700 bis 1769, 22 von 1770 bis 1799, 3 von 1800 bis 1802. Als Bezugspunkt für Schmidt dürften lediglich die seit 1770 entstandenen Libretti in Frage kommen, zwischen denen komplexe Abhängigkeitsverhältnisse bestehen (vgl. die Schemata S. LIV und LVI).

Im 18. Jh. enden fast alle Libretti mit der ohnmächtigen Wut der verlassenen *Armida*, während im 17. Jh. die spätere Versöhnung der Liebenden (wie bei Tasso) häufiger zu sein scheint (vgl. S. CXVI-CXXIV). Das Problem des tragico fine bedarf differenzierter Betrachtung: BRAUNER stellt sehr zu Recht fest, daß Rinaldos Rückkehr zum Kreuzfahrerheer und Absage an die heidnisch-dämonische Frau so etwas wie ein glückliches Ende darstellt (S. CXXI). Freilich wird in der zweiten Hälfte des 18. Jhs die ursprüngliche Negativfigur *Armida* zunehmend positiv, als starke, (auch erotisch) selbstbestimmte Persönlichkeit gewertet – vielleicht liegt hier der Grund für die *Armida*-Mode im letzten Drittel des 18. Jhs, zu deren Ursachen sich BRAUNER nicht äußert? [Untersuchungen von INGRID SIMSON (Berlin) haben lt. brieflicher Mitteilung ergeben, daß es etwa gleichzeitig auch eine Antigone-Mode gibt; beide Phänomene sollten einmal im Zusammenhang untersucht werden.] Daß die Versöhnung und Heirat *Armidas* und *Rinaldos* in den späteren Opern nicht gezeigt wird, mag in der Tat damit zusammenhängen, daß diese Versöhnung bei Tasso auf die Eroberung Jerusalems durch die Christen folgt (vgl. S. CXXIII); eine entsprechende Szene würde nicht nur gegen das aristotelische Gebot der Einheit von Raum und Zeit verstoßen, vorher müßte auch der Kampf um Jerusalem, sicher mit großem szenischem Aufwand, dargestellt werden. Im übrigen reiht sich *Armida* neben *Circe*, *Ariosts Alcina* u.a. in die Reihe der Opera seria-Zauberinnen ein, deren Liebesgeschichten stets unglücklich

ausgehen; möglicherweise stand daher im 18. Jh. schon die Erwartungshaltung des Publikums einem lieto fine entgegen.

BRAUNERS Studie und die facsimilierten Texte sind nicht nur den Rossini-Forschern und -Liebhabern willkommen, sondern werden auch für stoffgeschichtliche und literarhistorische Untersuchungen (z.B. zur Tasso-Rezeption) von großem Nutzen sein. [Vgl. auch La Gazzetta 11 (2001), S. 32-34.]

*RENATO RAFFAELLI, *Riflessi continentali su Othello: finali tragici e lieti da Ducis a Rossini-Berio*, in: *Riflessi europei sull'Italia romantica*, a cura di ANNAROSA POLI e EMANUELE KANCEFF (Civilisation de l'Europe, 7), Moncalieri: Centro Interuniversitario di Ricerche sul „Viaggio in Italia“ 2000, S. 143-157

Greift das Thema seines Pesareser Programmbuch-Beitrags von 1998 (vgl. hier 7,25) auf: Ducis und Cosenza als Hauptquellen auch für den dritten Akt von Berios Libretto für Rossini; schon Ducis bietet einen lieto fine als Alternative zum tragischen Ende Shakespeares.

*RENATO RAFFAELLI, *Due incroci per Zelmire*, aus: *Allattamento filiale – la fortuna*. Colloquio di Urbino, 28-29 aprile 1998, a cura di ROBERTO M. DANESE, DANIELA DE AGOSTINI, RENATO RAFFAELLI, GIOIA ZANGANELLI, Urbino: QuattroVenti 2000, S. 125-139

In Tottolas *Zelmira*-Libretto für Rossini (UA 1822) basiert die Szene, in der Ilo seine Frau Zelmira, die ihn vor einem Anschlag Leucippos auf sein Leben bewahrt hat, für die Mörderin hält (I 10), auf Dormont de Belloys Tragödie *Zelmire* (UA 1762); de Belloy hat seinerseits zwei Exempla selbstloser Tochterliebe kombiniert: die Geschichte von der Tochter, die den Vater mit ihrer Milch nährt, nach Valerius Maximus, die Geschichte der Hypsipyle dagegen nach Metastasios Libretto *Issipile* (1732), das an dieser Stelle seinerseits auf Giacinto Andrea Cicogninis *Giasone*-Libretto für Francesco Cavalli (1649) zurückgeht.

Rossini in Paris. Tagungsband. Hg. von BERND-RÜDIGER KERN und RETO MÜLLER (Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft, 4 = Veröffentlichungen des Frankreich-Zentrums [der Universität Leipzig], 8), Leipzig: Universitätsverlag 2002, 343 S.

Der Band sammelt die Vorträge dreier 1996, 1997 und 1999 in Leipzig veranstalteter Symposien zum Thema 'Rossini in Paris'; dabei stehen Zusammenfassungen weitgehend bekannter Fakten neben eigenständigen Forschungsbeiträgen. – Drei Studien sind **Biographischen Aspekten** gewidmet: BERND-RÜDIGER KERN, *Rossini in Paris – eine biographische Skizze* (S. 19-34), hat einführnden Charakter. PETER VOLK (*Der Krankheitsverlauf bei Rossini*, S. 35-49) diagnostiziert neben einer hartnäckigen Gonorrhö in unregelmäßigen Abständen auftretende Depressionen. JEAN-MARIE BRUSON (*Olympe Pélissier, la seconde Madame Rossini*, S. 51-66), teilt u.a. Auszüge aus 1836/37

geschriebenen Briefen Rossinis an Olympe und aus ihren Briefen an einen alten Freund und finanziellen Ratgeber mit, in denen häufig von Rossini die Rede ist.

Teil II, **Schaffensaspekte**, umfasst acht Beiträge: RETO MÜLLER (*Rossinis Reise nach Reims*, S. 75-82), faßt wesentlich die Entstehungsgeschichte des *Viaggio* zusammen. SABINE HENZE-DÖHRING (*Rossinis Pariser Opern unter gattungsgeschichtlichem Aspekt*, S. 83-96) verweist einleitend auf die wechselseitige Annäherung der französischen und der italienischen Oper Anfang des 19. Jhs und demonstriert dann, daß Rossini mit *Le Siège de Corinthe* „eine italienische Oper auf die Bühne der Pariser Opéra“ gebracht habe (S. 93); obwohl die Bearbeitung von *Maometto II* die Bedeutung der ‘historischen’ gegenüber der privaten Handlung verstärkt habe (S. 88), habe Rossini weder hier noch in *Guillaume Tell* den Schritt zur historischen Oper im Sinne Meyerbeers vollzogen (S. 95f.). GERD RIENÄCKER (*Klang-Räume in Rossinis Guillaume Tell*, S. 97-103) scheint dagegen geneigt, eine Kontinuität von Rossini zu Meyerbeer anzunehmen (vgl. S. 103). Die folgenden Beiträge gelten der geistlichen Musik (RETO MÜLLER, *Die Urfassung von Rossinis Stabat Mater*, S. 105-124; GERD RIENÄCKER, „*Musica teatralis senza scena*“ im Angesicht des Kreuzes – *Versuche der Annäherung an Rossinis Stabat Mater*, S. 125-142; NORBERT PRITSCH, *Gedanken zu den drei Fassungen der Petite Messe Solennelle*, S. 143-151), den *Péchés de vieillesse* (ULRIKE TESKE-SPELLERBERG, *Die Klavieralben aus Gioachino Rossinis „Alterssünden“*, S. 153-179) und politischen Gelegenheitskompositionen (MARTINA GREMPER, *Rossinis „politisches Spätwerk“: Die Hymne à Napoléon III und La corona d’Italia*, S. 181-198).

Teil III, **Aspekte der Rezeption** (5 Beiträge) beginnt mit PAOLO FABBRIS Studie *Rossini in Paris vor Rossinis Ankunft: Einige Bemerkungen zur Debatte über Rossinis Musik von 1821-1823* (S. 201-251); der Komponist des *Barbiere* wurde in Paris meist an Mozart gemessen (dabei erschien er den Kritikern als der ‘dramatischere’ Musiker, vgl. 207) und als Vertreter der romantischen Schule betrachtet (vgl. S. 217). Im Anhang (S. 225-251) ist Stendhals erstmals englisch in *The Paris Monthly Review of British and Continental Literature* (1822), dann in deutscher und italienischer Übersetzung erschienener Artikel über Rossini wiedergegeben. BERND-RÜDIGER KERN (*Wilhelm Hauffs Rossini-Besprechungen aus Paris – Henriette Sontags erstes Gastspiel am Théâtre Italien*, S. 253-273) leitet den Abdruck (S. 258-273) der Kritiken zu *Il Barbiere di Siviglia*, *La Donna del lago* und *La Cenerentola* mit Henriette Sontag in der weiblichen Hauptrolle ein. EDWARD REICHEL (*Rossini in der zeitgenössischen Pariser Literatur*, S. 275-287) läßt die bekannten Autoren und Werke Revue passieren [was Charles X von *Il Viaggio a Reims* hielt (vgl. S. 276), weiß man sehr wohl: Nach dem Zeugnis Castil-Blazes hat er sich tödlich gelangweilt, vgl. P. BARBIER, *La vie quotidienne à l’opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris/1800-1850*, Paris 1987, S. 29]. LUCA AVERSANO (*Der französische Rossini in der Geschäftskorrespondenz deutscher Musikverleger*, S. 289-299) teilt Auszüge aus der Korrespondenz der Leipziger Musikverleger Breitkopf & Härtel und Peters mit. JEAN-MARIE BRUSON (*Rossini in den Pariser Karikaturen*, S. 301-323) kommentiert 26 (leider stark verkleinert) reproduzierte Karikaturen (auch Skulpturen) von 1821-1869.

FABIAN A. STALLKNECHT, *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2001, 611S.

Die von JÜRGEN SCHILÄDER betreute Münchner Dissertation antizipiert mutig eines der vorausschaubaren Resultate der anstehenden Universitätsreform, die Entwicklung der Textsorte Qualifikationsschrift von der Miniatur zum Fresko. Wenn die universitäre Lehre Allgemeinbildung nach dem à la carte- (bzw. Modularisierungs-)Prinzip vermittelt, statt Dissertanden zu eigenständiger Forschung zu qualifizieren, gibt es in absehbarer Zeit keine Tiefe mehr, die man an der Oberfläche verstecken könnte, also macht man die Oberfläche einfach etwas größer: Die Arbeit gibt zunächst (S. 15-64) einen Überblick über die politische Geschichte Italiens von ca. 1800 bis ca. 1830, behandelt dann (S. 65-124) „Die italienische Romantik und das geistig-kulturelle Klima Italiens in der ersten Hälfte des 19. Jhs“, wobei die Opera seria Metastasios gleich miterledigt wird (in jeder Beziehung), skizziert

anschließend „Das Musikleben Italiens, das Theatersystem im 19. Jh. und die kompositorisch-stilistische Entwicklung der italienischen Oper zwischen *belcanto* und *romanticismo*“ (S. 125-191) und analysiert zuletzt (S. 192-597) Dramaturgie und Textstruktur von rund 20 Opern Rossinis, Bellinis und Donizettis (gelegentlich wird auch die Musik einbezogen). Das alles schafft der Verf. gänzlich ohne eigene Archivistudien, ohne den gattungssystematischen Ort des romantischen Librettos zu problematisieren oder intertextuelle Bezüge zu anderen Literaturformen herzustellen (Manzonis *Promessi sposi* hat er offensichtlich nicht verstanden, vgl. S. 85, 95), und die herangezogene Forschungsliteratur hat auf 14 mageren Seiten Platz (S. 598-611) – wobei ‘Forschungsliteratur’ nicht ganz richtig ist, denn STALLKNECHT beruft sich vorzugsweise auf Programmheftbeiträge und Schallplattentexte (erstauslicherweise fehlen Internet-Quellen). Auf diese Art gelangt man bestenfalls zu einigen originellen Aperçus, schlimmstenfalls zu einem ermüdenden Konglomerat aus allgemein Bekanntem, unzulässigen Verallgemeinerungen und Mißverständnissen. Offensichtlich unfähig, zwischen den verschiedenen Formen von Sachprosa zu unterscheiden, schreibt der Verf. seinen bevorzugten Autoritäten nach und liefert eine Folge (teils überdimensionierter) Programmheft-Beiträge.

Die „absolutmusikalische Konzeption“ der Opern Rossinis (S. 157) wird zu Recht (wenn auch nicht gerade originell) der Intensivierung des klanglichen Ausdrucks bei Bellini und Donizetti (S. 188) gegenübergestellt. Das erklärte Ziel, das Werk der drei Komponisten „in Beziehung zu den historischen, gesellschaftspolitischen, geistes- und mentalitätsgeschichtlichen und weltanschaulichen Entwicklungen der Zeit zu setzen“ (S. 11), scheint freilich nur teilweise erreicht: Die politische Deutung reduziert sich bei *La Donna del lago* (S. 258-264) und anderswo auf die Lapalissade, daß ein Italiener bei dem Wort *patria* auch an Italien denken kann. In den Opernanalysen gerät dieser Aspekt denn auch immer wieder aus dem Blickfeld – nicht zuletzt deshalb, weil z.B. in den Bellini-Kapiteln wesentlich das (eine andere Zielsetzung verfolgende) Buch LIPPMANNs ausgeschrieben wird.

Die Vernachlässigung der neueren Forschung führt zu manchen Peinlichkeiten: Nicht nur, daß sich STALLKNECHT (S. 381) das Buch über Felice Romani wünscht, das A. ROCCATAGLIATI schon 1996 vorgelegt hat (vgl. hier 4,15); auch die Libretti-Reihe der Fondazione Rossini ist ihm offenbar nicht bekannt (zu *Tancredi*, S. 193ff., wäre der erste, 1994 von P. FABBRI hg. Bd heranzuziehen gewesen, vgl. hier 4,13f.). Weil er für seinen historischen Überblick bevorzugt Arbeiten der fünfziger Jahre heranzieht, kann er (in leicht verunglückter Syntax) „die Rolle von Kunst, Literatur, Theater und Philosophie als Ersatzschauplätze einer gesellschaftlichen Debatte“ zu „eine[r] der grundlegenden Eigenheiten des Romanticismo“ (S. 73) erklären – zweifellos nicht ahnend, daß J. HABERMAS (*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied – Berlin 1962) dasselbe schon vor vierzig Jahren für die Zeit der Aufklärung nachgewiesen hat. Zur europäischen Verbreitung des Italienischen als der Sprache der Musik, die laut STALLKNECHT „in der einschlägigen Sekundärliteratur (...) nur wenig Beachtung findet“ (S. 132f.), gibt es Arbeiten von G. FOLENA (vgl. *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino 1983) sowie (mindestens) drei Bde *Le parole della musica* (Firenze: Olschki, Bd. I a cura di F. NICOLODI e P. TROVATO, 1994; Bd II Folena-Fs. a cura di M.T. MURARO, 1995; Bd II a cura di F. NICOLODI, 2000).

Die Ausführungen zur Opera seria (S. 98ff.) wimmeln von Ungenauigkeiten und Fehlern: Die Gattung erfüllte „primär die Funktion höfischen Unterhaltungstheaters“ (S. 98) – auch in Venedig? Als Zweck dramatischer Literatur wird ganz naiv ‘realistische’ Gefühlsdarstellung verabsolutiert (S. 101). Daß J. SCHILÄDER einen Satz wie „Eine wie auch immer geartete Beziehung zur gesellschaftspolitischen oder sozialen Realität der Zeit wurde [in der Opera seria] nicht nur nicht angestrebt, sondern war sogar ausdrücklich unerwünscht“ (S. 157) passieren ließ, ist erstaunlich. Die Behauptung, die Wahnsinnszenen in Opern der 20er Jahre des 19. Jhs bedeuteten „eine unmißverständliche Kampfansage an das rationalistische Weltbild der metatrasianischen Oper“ (S. 121), verkennt die lange Tradition dieses Szenentypus (vgl. z.B. S. LEOPOLD, *Wahnsinn mit Methode – Die Wahnsinnszenen in Handels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*, in: K. HORTSCHANSKY (Hrsg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jh. (...)*, Hamburg – Eisenach 1991, 71-83). Wenn zu den Innovationen romantischer Librettistik die „Integration und bevorzugte Behandlung psychischer und charakterlicher Abnormitäten“ gerechnet wird (S. 108), wäre man übrigens interessiert zu erfahren, was die ‘Norm’ ist und wer sie festsetzt; etc.etc.

Zu allem Überfluß ist die Arbeit sehr schlampig redigiert: Der Leser stolpert ständig über sinnstörend zerhackte Wörter wie „über einstimmend“ (l. ‘übereinstimmend’, S. 17). Nicht zum ersten

Mal fällt auf, daß Bindestriche offenbar aus der Mode gekommen sind („Eingriff in das Druck und Pressewesen“, S. 55). Daß dem Publikumsgeschmack eine „Referenz“ erwiesen (S. 223) und Balzacs *Massimilla Doni* durchgehend zur „*Massimilia*“ gemacht wird (S. 254 und *passim*), paßt ins Bild.

Trotz einzelner guter Beobachtungen ist dieses dicke Buch vor allem ärgerlich.

SEBASTIAN WERR, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, VII + 242 S.

1999 hat SEBASTIAN WERR seine (überarbeitete) Magisterarbeit zu Errico Petrella publiziert (vgl. hier 8,29f.); die von SIEGHART DÖHRING betreute Bayreuther Dissertation erweitert die Perspektive auf die italienische Operngeschichte der Verdi-Zeit insgesamt, wobei die „besondere Affinität zum Pariser Theater“ (S. 1) im Zentrum steht. Oper wird hier „in erster Linie als Unterhaltung“ (S. 5) für „die neue Zielgruppe Massenpublikum“ (S. 10) betrachtet; daraus resultiere die Notwendigkeit einer „publikumsorientierten Opernforschung“, die sinnvollerweise an das literaturwissenschaftliche Paradigma der Rezeptionsästhetik HANS ROBERT JAUSSens anknüpfen solle (S. 16f.). Es entspricht dem Wesen von Unterhaltungskunst, daß sie die Erwartungen des Publikums zu erfüllen sucht; das erkläre die Bedeutung ästhetischer Konventionen (S. 19) und die Tendenz zur Bestätigung sozialer Normen (S. 20) in der italienischen Oper ebenso wie die „nur langsame und selektive Übernahme französischer Modelle“ (S. 21); WERR zeigt sehr schön, daß die von den französischen Romantikern propagierte Ästhetik des Charakteristischen dem klassizistischen (eher auf eine Ästhetik des Schönen ausgerichteten) Geschmack des italienischen Publikums widersprach (S. 23).

Das folgende Kapitel (S. 26-87) verdeutlicht an aussagekräftigen Beispielen (und mit vielen, geschickt ausgewählten Zitaten aus zeitgenössischen Kritiken u.a.) die Rezeption französischer Dramatik (speziell des *Mélodrame*, S. 26f.) in Italien; auch Shakespeare und Schiller wurden häufig auf dem Umweg über französische Adaptationen rezipiert (vgl. S. 36-39 zu *Luisa Miller* und *Kabale und Liebe*; grundsätzlich zur frz.en Schiller-Rezeption EDMOND EGGLI, *Schiller et le romantisme français*, 2 Bde, Paris 1917). Als Kronzeuge für die (restriktiveren) moralischen und religiösen Normen in Italien dient die (differenziert beurteilte, vgl. S. 47f.) Zensur, deren Vorgehensweise vor allem an Opern Verdis illustriert wird (S. 51ff.). Freilich ist die Dramenkonzeption Victor Hugos (vgl. S. 78-87 zu *Le roi s'amuse*) nicht mit der von Lockroy und Ed. Badon (vgl. S. 64 zu *Un duel sous Richelieu*) identisch, und in rezeptionsästhetischer Perspektive wäre das stärker zu berücksichtigen. Dennoch sind die angeführten Beispiele erhellend.

Das dritte Kapitel (S. 88-146) ist der Rezeption des Grand Opéra-Modells in Italien gewidmet; „kontinuierliche Aufführungstraditionen“ des Grand Opéra bilden sich in Italien „erst in den sechziger Jahren des 19. Jhs“ heraus (S. 91). Wichtiger als die Neuvertonung von Adaptationen französischer Libretti (z.B. Pacinis *Ebrea* und *La regina di Cipro* nach Halévy, vgl. S. 111-118) sind Einflüsse der französischen Dramaturgie auf Verdi und seine Zeitgenossen, z.B. was scharfe Kontraste (S. 100-106), *couleur du temps* (S. 107-111) oder den großen szenischen Aufwand (speziell in der Untergattung des 'opera-ballo', S. 123ff.) angeht.— Dagegen war der Opéra-comique (vgl. S. 147-205) offenbar nicht komisch genug, um in Italien erfolgreich zu sein (S. 149); erst die Opéras-bouffes Offenbachs und Lecocqs vermochten sich durchzusetzen (S. 148). Eingehend analysiert werden Luigi Riccis *Birraio di Preston* (nach Adolphe Adam) und Lauro Rossis *Domino nero* nach Auber (S. 159-186). Für die im opéra-comique so beliebten (narrativen) Einlagelieder finden sich offenbar nur wenige Beispiele (vgl. S. 189-193). – Ein „Ausblick“ (S. 206-217) illustriert an wenigen Beispielen das Verhältnis von 'musikalischem Drama und Boulevard' in der Zeit des Verismo.

WERR nähert sich dem französischen Einfluss in der italienischen Oper über eine Reihe instruktiver Beispiele aus bekannten und weniger bekannten Opern und beleuchtet dadurch die wesentlichen Facetten des komplexen Phänomens. Ein willkommener Beitrag zur Rezeptionsästhetik der Musik, aber eher noch zu einer musikwissenschaftlichen Komparatistik.

GERHARD REGN, „*Con una voce soffocata*“. *Verdis Macbeth, das romantische Musikdrama und die Erneuerung des italienischen Sprechtheaters um 1850*, in: *Italienisch* 23. Jg. Heft 46 (Nov. 2001), S. 2-21

„Erst im Gewand der Oper konnte die Poetik des romantischen Dramas die italienische Bühne erobern“ (S. 11), nachdem Manzonis Versuch, ein romantisches Sprechtheater zu schaffen, gescheitert war (S. 3f.). Verdi konzipiert *Macbeth* als „einen romantischen Shakespeare unter den Gattungsbedingungen der Oper“ (S. 5); gegen den das Libretto dominierenden hohen Stil (S. 7) setzen die Hexen ein grotesk-phantastisches Element (S. 8f.) und verwirklichen damit die von V. Hugo geforderte Stilmischung. „Auch die Lady läßt bei aller Pathetik ihrer Situation die Dimension des Grotesken aufscheinen“ (S. 10). Der letzte Abschnitt (S. 11-15) zeigt, wie Verdis Shakespeare-Verständnis auf das zeitgenössische Sprechtheater (vor allem auf die *Macbeth*-Interpretation von Adelaide Ristori) zurückwirkte.

LEO KARL GERHARTZ, *Zwischen Wunschbild und Wirklichkeit. Entwurf für eine musik- und theaterhistorische Standortbestimmung des Verdischen Operntyps*, in: *Italienisch* 23. Jg. Heft 46 (Nov. 2001), S. 22-32

Weist auf die Bedeutung Schillers und Shakespeares für den frühen Verdi hin (mit Beobachtungen zur Revision des *Macbeth* für Paris 1865, S. 23f.) und nennt die durch Victor Hugo vermittelte Ästhetik des populären französischen Melodrams als weiteres Vorbild („erst Victor Hugos Anregungen [haben] den Verdischen Operntypus zu sich selbst finden lassen“, S. 28), was freilich seit langem bekannt ist (vgl. schon GERHARTZens eigene Diss. *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem lit. Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin 1968; außerdem *Das Libretto*, S. 157).

NORBERT ABELS, *Ein Buckliger, der singt? Motivgeschichtliche Aspekte zu einem Topos der Abweichung*, in: *Italienisch* 23. Jg. Heft 46 (Nov. 2001), S. 34-42

Zur Bedeutung des Buckels im Volksglauben (zum Aspekt der ‘Erlösung’, S. 34f., wäre der Erzähltyp AaTh 503: Gaben des kleinen Volkes, zu ergänzen [Buckliger, der Elfen o.ä. zum Tanz aufspielt, wird zum Dank von seinem Buckel befreit; ein Nachahmer, dessen Spiel keinen Beifall findet, bekommt den zweiten Buckel aufgeschnallt, vgl. Enzyklopädie des Märchens Bd 2, Berlin – New York 1979, Sp. 978]; im frz. Volksglauben des 19. Jhs findet sich die Vorstellung, es bringe Glück, einen Buckel mit der Hand zu berühren), zu Klugheit und Scharfsinn des Buckligen (S. 35), zu Verwachsenen als Hofnarren (S. 36f.) und zu Hugos Triboulet (S. 38). In Verdis Opern ist ein besonderes Interesse am „existentiellen Außenseitertum“ [das nicht auf freier Entscheidung beruht] erkennbar: „Im gezeichneten Individuum allein spiegelt sich die sadistische Disposition des Normalen. (S. 39)“

KLAUS LEY, *Zur Affektregie in Verdis Aida. Musikdrama und historischer Roman*, in: *Italienisch* 23. Jg. Heft 46 (Nov. 2001), S. 44-60

Nach einleitenden Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der *Aida* (S. 44f.) und zu Verdis Zugriff auf literarische Vorlagen („Bemühen um Kondensation“, S. 47) wird eine Verbindung zwischen seinen Opern und dem von Walter Scott und Victor Hugo entworfenen Modell des historischen Romans hergestellt: Auguste Mariettes *Aida*-Szenario sei nach dem Muster von Flauberts *Salammô* angelegt (S. 54): „Mit dem Angebot zu *Aida* sieht Verdi die Gelegenheit gekommen, Flauberts Radikalisierung von Hugos Konzept in sein musikalisches Schaffen zu integrieren. In Entsprechung zu dem Metaroman entsteht das Musikdrama als Metaoper. (S. 55)“

Meyerbeer-Magazin. Mitteilungen des Meyerbeer-Instituts e.V. Schloß Thurnau, Heft 10 (2001), 26 S.

Neben (überwiegend aus der Tagespresse übernommenen) Aufführungskritiken, einer CD-Besprechung und Nachrichten aus dem Institut (die Werkausgabe macht offenbar erfreuliche Fortschritte) enthält das Heft Beiträge von MANUELA JAJIRMÄRKER (*Scribe als Mittler: zwischen Geschichte und Bühne und zwischen Ballett und Oper. Von der Ballett-Pantomime La Cantinière [1839/40] zu Meyerbeers Opéra comique L'Etoile du nord*, S. 4-6, u.a. zur Bedeutung von Scribes Sujetbüchern) und SABINE HENZE-DÖHRING (*Aus dem Vorwort zum 6. Band von Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher (1853 bis 1855)*, S. 6-9, zu Meyerbeers Lebensumständen in der fraglichen Zeit und zu seiner Persönlichkeit: „Es ist immer wieder beklemmend wahrzunehmen, wie empfindlich er auf den leisesten Hauch von Kritik oder Niedertracht besonders im persönlichen Bereich reagierte“, S. 8).

*NAOKA IKI, *Eugène Scribes roman-feuilleton bien fait. Studien zu seinem Feuilletonwerk* (studia litteraria, 11), Wilhelmsfeld: gottfried egert 2001, XI + 350 S.

Rund 400 erfolgreiche Theaterstücke und Libretti, so möchte man meinen, sind ein mehr als ausreichender Ertrag einer Schriftsteller-Karriere; Eugène Scribe sah das anders und verfaßte zwischen 1837 und 1860 zusätzlich fünf Erzählungen und fünf Feuilleton-Romane (vgl. S. 2). JEAN-CLAUDE YONS Scribe-Biographie (vgl. hier 8,28) hat auch auf diese (von der Literaturwissenschaft gänzlich vernachlässigten) Texte hingewiesen; in ihrer von MICHAEL RÖSSNER betreuten Münchner Dissertation sucht Frau IKI „ausgehend von der *pièce bien faite* (...) die Kontinuität von strukturalen (neben motivgeschichtlichen) Elementen aus [Scribes] dramatischem Schaffen in seinen Romanen nachzuweisen“ (S. 1). Ein erster Teil (S. 9-56) situiert den Romancier Scribe „im Kontext des lit. Systems des 19. Jhs“ (zum „dezidiert anti-romantischen Impetus“ bei Scribe vgl. S. 47); der umfangreichere zweite Teil (S. 57-297) analysiert vor dem Hintergrund von Scribes Dramenpoetik (die Elemente der *pièce bien faite* sind S. 71f. aufgelistet) die Erzählungen *Maurice* und *Carlo Broschi* sowie die Romane *Piquillo Alliaga*, *La Jeune Allemagne*, *Noëlie* und *Fleurette*. Neben den Druckfassungen werden fallweise die Manuskripte aus dem Scribe-Nachlaß in der Pariser Bibliothèque Nationale herangezogen (auch die Korrespondenz, Notizbücher etc. wurden ausgewertet). „Auf makrostruktureller Ebene arbeitet Scribe (...) eine zirkuläre Struktur aus, während sich im mikrostrukturellen Bereich durch nahezu sämtliche Romane ein dichtes Motivgefüge zieht: Das Schutzengelmotiv bzw. die Stillisierung einer weiblichen Protagonistin [gibt's auch männliche Protagonistinnen?] zur Engel- oder Marienfigur tritt in allen *romans-feuilletons bien faits* auf (...) Ein weiteres Charakteristikum ist das der Suche (...) Mit dem Suchmotiv ist das Schwurmotiv verknüpft (...)“ (S. 297f.).

*DOMINIQUE GHESQUIÈRE, *Meister des Humors in der Musik: Hervé und Jacques Offenbach*.
Übersetzt von HANS RUDOLF HUBER, Offenbach-Studien 116 = Bad Emser Hefte 214, Bad
Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2001, 46 S.

Dieser Überblick über Hervés Schaffen erschien in der Bad Emser Reihe schon auf franzö-
sisch (vgl. hier 8,31) und liegt jetzt in einer sorgfältigen Übersetzung von HANS RUDOLF HUBER auf
deutsch vor. Auf die Nachzeichnung von Hervés Lebensstationen (mit Seitenblicken auf Offenbach,
S. 4-28) folgt ein, allerdings nicht sehr tiefgründiger, Vergleich von Text und Musik ihrer Werke (S.
29-37). [Die Bibliographie (S. 45) nennt zu Recht das Hervé-Buch von R. CARIVEN-GALHARET und
D. GHESQUIÈRE (*Hervé, un musicien paradoxal*, Paris 1992); allerdings sollte man eine andere (kon-
kurrierende?) Biographie nicht einfach übergehen (J. ROUCHOUSE, *50 ans de folies parisiennes. Her-
vé (1825-1892), le père de l'opérette*, Paris: Ed. Michel de la Maule 1994).]

*HANS RUDOLF HUBER, *Die Offenbach-Interpretin Zulma Bouffar. Vom Bad Emser Debut zur
Primadonna in Paris*, Offenbach-Studien 117 = Bad Emser Hefte 211, Bad Ems: Verein für
Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2001, 44 S.

Druckfassung eines Vortrags, der die Lebens- und Karrierestationen der Sängerin (speziell ihr
Auftreten in Offenbach-Rollen 1863-1875) sowie ihre Affaire mit Offenbach (im Anschluß an die
Biographie YONS, vgl. hier 8, 30) und einige Hinweise zu Funktion und Bedeutung der Hosenrollen
gibt, die Zulma Bouffars Spezialität waren (S. 32-42).

*JOHANNES STREICHER, *Hoffmanniana: scrittori, musicisti e altri artisti nel teatro d'opera*,
aus: Programmheft *Les Contes d'Hoffmann*, Teatro Massimo Palermo 23 gennaio 2002, S. 37-
45

Beginnt mit der 1912 in Neapel (Teatro di San Carlo) aufgeführten Oper *Hoffmann* von Guido
Laccetti; das Libretto von Vittorio Bianchi und Tullio Spada basiert auf Hoffmanns *Rat Krespel*,
macht aber auch Anleihen bei Offenbach (S. 27-33). Im folgenden wird ein umfassendes Panorama
von Künstleroperen entfaltet, das neben Bekanntem (z.B. Pfitzners *Palestrina*) auch völlig Vergessenes
umfaßt (Giacomo Orefice, *Chopin*, UA Mailand 1901, vgl. S. 39).

*BERNARD BANOUN, *Une opérette „sérieuse“? A propos du Baron tzigane (1885) de Johann
Strauß fils*, aus: *Austriaca* n° 46 (1998), S. 75-85

Zur musikalischen Dramaturgie, deren Komplexität (ausgedehnte Ensembles) die Operette in
die Nähe der Spieloper rücke (S. 76f.), und zur Komik (S. 78ff.), von der Saffi und Barinkay zumin-
dest partiell ausgenommen seien (S. 80f.); daß sich ein erster Grundzug gegen die komischen und
folkloristischen Elemente durchsetzt, spiegle die gesellschaftliche Situation der Entstehungszeit (S.
83).

*HARALD FRICKE, *Der Augenblick der Wahrheit. Liebesduette in der Oper*, aus: Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée 31: Eros & Literatur, hg. von ROGER W. MÜLLER FARGUELL, Freiburg/Schweiz: Universitäts-Verlag 2000, S. 13-29

Faßt das (mit der Namensnennung) „gegen alle Widerstände durchbrechende *Liebesgeständnis*“ (S. 16) im Licht der ästhetischen Kategorie der Plötzlichkeit als „den magisch angehaltenen Moment, den *Augenblick der Wahrheit*“ (S. 14); nachdem an Beispielen aus Verdis *Otello* sechs (von FRICKE schon 1985 benannte) Merkmale des ‘Musiktheaters’ (im Gegensatz zum ‘Sprechtheater’) verdeutlicht worden sind (S. 19-22), passieren Beispiele für die Namensnennung im Liebesduett von Mozart bis Othmar Schoeck Revue.

*FRANK PIONTEK, *Ein altes Buch, vom Ahn vermacht. Friedrich Furchaus Hans Sachs – eine Quelle der Meistersinger*, aus: MATTHIAS VIERTTEL (Hrsg.), *Achtet mir die Meister nur! Die Meistersinger von Nürnberg im Brennpunkt* (Hofgeismarer Protokolle, 314), Hofgeismar: Evangelische Akademie 1997, S. 63-87

Neben dem Hans Sachs-Drama von Deinhardstein und den Opern von Lortzing und Gyrowetz kannte Wagner möglicherweise Furchaus (1787-1868) biographischen Roman, der von Wilhelm Grimm verriessen wurde (vgl. S. 69), obwohl oder weil er ein charakteristisches Zeugnis der „romantischen Aufwertung des Dichters Sachs“ (S. 72) darstellt; nach PIONTEK war er „sicherlich keine erst-rangige Quelle für Wagners Sujet (...) [fand] aber möglicherweise Eingang in die erste Konzeption seiner komischen Oper“ (S. 67), was sich allerdings nicht mit letzter Sicherheit beweisen läßt (S. 87).

KERSTIN MIRA SCHNEIDER-SEIDEL, *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, 360 S.

Man muß diese Arbeit (eine Frankfurter musikwissenschaftliche Dissertation) sehr aufmerksam lesen, denn zumal der erste Teil enthält eine Fülle von Ungenauigkeiten: Des Esseintes (der Protagonist des Romans *A rebours* von J.K. Huysmans) „verehrt die Dichtungen Vergils“ (S. 19) – dann hat er eine merkwürdige Art, das auszudrücken, denn er nennt den Dichter „l’un des plus sinistres raseurs que l’antiquité ait jamais produit“. Baudelaire darf sich darüber wundern, neben so „namen-haften Lyrikern“ wie Lafenestre zu den Parnassiens gezählt zu werden, unter denen zum Ausgleich Leconte de Lisle fehlt (S. 36n). Daß Rimbauds Stil „schon in jüngeren Jahren“ (S. 37) dem der Parnassiens folgt, ist ein Glück, da sich der Dichter mit ungefähr 21 Jahren von der Literatur abwandte. Die „exposition“, über die Th. Gautier 1859 schrieb, war keine Weltausstellung (so S. 37), denn die gab es in Paris nach 1855 erst wieder 1867. Unter ‘Pastiche’ versteht Frau SCHNEIDER-SEIDEL anscheinend so etwas wie ‘Zitat’ (vgl. S. 38f.). Der Roman der Mme de Staël heißt *Corinne ou l’Italie* (S. 42), und in den französischen Zitaten sind überhaupt etliche Fehler zu verbessern. *Salammô* ist nicht 1857 (wie *Madame Bovary*) erschienen (so S. 44), sondern 1863. Mehrfach (z.B. S. 53f., S. 82f.) sagt die deutsche Paraphrase das Gegenteil fremdsprachiger Zitate. „In der Opéra Garnier“ konnte es 1851 keine Uraufführung geben (so S. 60n), denn der Bau wurde erst 1875 fertig; etc.etc. Die Unart,

Charakterisierungen von Autoren oder literarischen Schulen aus Kompaktlexika wie dem von ENGLER zu beziehen (vgl. S. 36 und passim), sollte Studenten spätestens im Proseminar abgewöhnt werden.

Frau SCHNEIDER-SEIDEL vertritt die These, „die inhaltliche Antikenrezeption“ habe im Frankreich des Fin de siècle „zu einer neuen Formsprache in der Musik geführt“ (S. 11). Ihre Untersuchung gliedert sich in zwei Hauptteile: Zunächst (S. 19-101) werden „Kontexte der Musik um 1900“ in Literatur, bildender Kunst, Kultur und Geistesgeschichte skizziert. Zur Fin de siècle-Mentalität werden die zu erwartenden Stichwörter (Kulturpessimismus, Ästhetizismus, Décadence...) aufgerufen. Methodisch problematisch scheint, daß gelegentlich aus Beispielen der ersten Jahrhunderthälfte Schlüsse auf die Antikerezeption des Fin de siècle gezogen werden: In dieser wie in anderer Hinsicht ist das 19. Jh. ganz sicher kein Kontinuum (zur Antike in der Oper des 19. Jhs vgl. im übrigen den hier 4,13 angezeigten Beitrag von M. WALTER). – Ausführlich behandelt werden die (z.T. antike Sujets adaptierende) Orient-oper (S. 50-62) und die „musikhistorische Auseinandersetzung mit der Antike“ (S. 62-83). Das Fin de siècle scheint besonders von den archaischen, exotischen und dekadenten Zügen der Antike fasziniert gewesen zu sein (vgl. S. 91ff.).

Der umfangreichere zweite Teil (S. 107-288) analysiert „ausgewählte musikalische Werke mit antiken Sujets“. Neben Nahliegendem wie Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (vgl. dazu auch S. BRUHN, *Musical Ecphrasis* und dazu hier 8,34) findet sich manches weniger Bekannte, so der antike *Hymne à Apollon*, zu dem Fauré die Instrumentalstimmen ergänzte (vgl. S. 172-183), oder Saties Drame symphonique *Socrate* (S. 205-214); in der umfassenden Dokumentation liegt wohl der wichtigste Vorzug der Arbeit. Die musikologischen Analysen können hier nicht gewürdigt werden. Ein Ausblick (S. 271-288) behandelt antike Sujets in der Musik des Neoklassizismus (speziell bei Strawinsky). Die Zusammenfassung (S. 289-297) wiederholt die Ausgangshypothese deutlich vorsichtiger: „die Präferenz der Komponisten für antike Themen [hat] nicht zwingend die Erneuerung der französischen Musik bewirkt (...) Dennoch ist zu konstatieren, daß die Hinwendung zum antiken Sujet zumindest partiell zu der Erneuerung der Musik beitrug“ (S. 290).

*Programmheft Theater Dortmund. *Louise – Julien*. Operndiptychon von Gustave Charpentier. Spielzeit 2000/2001, 128 S.

Es war eine verdienstvolle Tat des Dortmunder Intendanten JOHN DEW, neben der bekannten (obwohl auch nicht mehr allzu oft gespielten) *Louise* (1900) den vergessenen *Julien* (1913) zu inszenieren. Außer beiden Libretti (nur in deutscher Übers.) enthält das Programmheft u.a. einen kurzen Text DEWs über „Erfahrungen mit *Louise* und *Julien*“ (S. 9-12) und einen Aufsatz von JÜRGEN MAEHRER (*Der Künstler und die „ville-lumière“*). *Gustave Charpentiers „roman musical“ Louise und sein „poème lyrique“ Julien, ou La vie du poète*, S. 13-25), der Charpentiers Verbindung zum literarischen Naturalismus hervorhebt.

ANNE MASSENET, *Massenet en toutes lettres*, Paris: Ed. de Fallois 2001, 281 S.

Wesentliche Teile der Korrespondenz Jules Massenets (ca. 1200 Briefe an seine Frau, die Korrespondenz mit Tochter und Schwiegersohn) sind offenbar immer noch im Besitz der Familie. Im Vorgriff auf eine (offensichtlich geplante, vgl. S. 12) wissenschaftliche Ausgabe hat Anne Massenet, die (wenn man dem nicht sehr aussagekräftigen Stammbaum, S. 14, glauben darf) Urgroßnichte des Komponisten, die interessantesten Stellen exzerpiert und Zitate (sehr unterschiedlicher Länge,

manchmal ist es nur ein halber Satz) aus mehr als 150 bisher unveröffentlichten Briefen in eine Lebensbeschreibung Massenets verwoben. Der Komponist des *Werther*, man muß es leider sagen, ist kein faszinierender Briefschreiber; daß er über das jeweils neueste Werk nicht viel mehr sagt, als daß die Proben „gut“ (manchmal auch „weniger gut“) vorangehen, liegt wohl daran, daß seine Frau mehr gar nicht wissen wollte. Die Prosa der Urgroßnichte ist kaum spannender; über weite Strecken beschränkt sie sich darauf, Kompositionen und Reisen buchhalterisch zu verzeichnen. Statt Musik und Dramaturgie einer Oper zu analysieren, erteilt sie lieber den Rezensenten der Uraufführungen das Wort (dabei bevorzugt sie, wer wollte es ihr verdenken, positive Kritiken; wenn sie mal eine negative zitieren muß, wird sie richtig böse). Trotz einzelner interessanter Kapitel (z.B. über Massenet als Lehrer am Konservatorium) ist das Buch über weite Strecken eine recht mühsame Lektüre, sein dokumentarischer Wert ist allerdings unbestreitbar. [Vgl. auch NZZ 27./28.7.2002, S. 61.]

*BERNARD BANOUN, *L'opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*, Paris : Fayard 2000, 577 S.

Das Buch des französischen Germanisten, der an der Université François Rabelais (Tours) lehrt, füllt eine Lücke, denn es untersucht Straussens Opernwerk « non sous un angle musicologique, mais en mettant l'accent sur l'opéra comme drame et sur le livret à partir de données historiques, théoriques et esthétiques qui fondent l'opéra » (S. 7). Der erste Teil (Kapitel 1-4, S. 41-309) stellt sein Musiktheater in den Kontext der Gattungsgeschichte, der zweite Teil (Kap. 4-7, S. 311-482) untersucht unter dem Titel „Les héros solitaires“ „les rapports entre l'individu et la communauté“ (S. 9). Durchgängig wird ausführlich aus Selbstkommentaren und aus der Korrespondenz des Komponisten und seiner Textdichter zitiert (in frz. Übersetzung).

Nach der Einleitung (S. 13-37), die ausgehend von verbreiteten Klischees das Strauss-Bild des Publikums skizziert, ist das erste Kapitel (S. 41-93) den Beziehungen des Komponisten zu seinen Textdichtern (natürlich vor allem zu Hofmannsthal) gewidmet. [Die Märchenoper nach Wagner generell unter die „ouvrages comiques“ zu rechnen, S. 47, ist etwas mißverständlich.] Im zweiten Kapitel (S. 95-188) geht es um Straussens Theaterästhetik und die (nicht nur musikalische) Dramaturgie seiner Opern, die u.a. über den Vergleich von Szenarien und Entwürfen mit der Endfassung erschlossen wird (S. 105ff.). Nach den Figuren und ihren Stimmfächern (S. 127-148) wird eine Poetik des Librettos und der Oper allgemein skizziert (S. 148-154), wobei naturgemäß über manches zu diskutieren wäre (m.E. ist das Libretto per se eine 'offene' [dominant paradigmatische] Tradition und hat nicht Anteil an der 'offenen' wie der 'geschlossenen' Form, so S. 150; daß es im traditionellen Libretto keine *mise en abyme* gibt [S. 151], wird durch den oben S. 15 angezeigten Aufsatz von H. FRICKE widerlegt; daß das Libretto 'in der Theorie' erzählende Passagen ausschließe [so S. 153], zeigt, daß BANOUN wie DAHLIAUS und viele andere das Libretto des 19. Jhs zum Idealtyp der Gattung erklärt und die Barocklibrettistik ausblendet). – Hofmannsthals eigene Vorstellungen von der Exposition des *Rosenkavalier*-Films im Gegensatz zum Libretto (S. 154f.) ändern im übrigen nichts daran, daß die Intrige der Oper frühestens mit Ochsens Auftritt im Hause Finanal (II. Aufzug) beginnt.

Das dritte Kapitel (S. 189-255) ist dem Verhältnis von Wort und Ton gewidmet; es geht u.a. um Straussens Bemühungen, die Verständlichkeit des Textes zu garantieren (S. 194f.), um das Verhältnis von gesprochenen Passagen, Secco- und Accompagnatorezitativen, Melodram und Arie (S. 201ff.). Erhellend die Beobachtung, daß Hofmannsthal, indem er geschlossene musikalische Formen einführt, gegen das Orchester 'kämpft' (S. 212). Das Kapitel enthält auch eine eingehende Analyse von *Intermezzo* (S. 243-255). – Das vierte Kapitel (S. 257-309) ist dem Traditionsbezug des Straussschen Musiktheaters (Neoklassizismus als Reaktion auf Wagner) gewidmet und enthält (S. 273-297) eine anregende Interpretation von *Ariadne auf Naxos*.

Im zweiten Teil (S. 311-482) geht BANOUN die Opern noch einmal in chronologischer Reihenfolge durch (ausführlich behandelt werden *Guntram*, *Feuersnot*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Die*

Frau ohne Schatten, Die ägyptische Helena, Arabella, Die Liebe der Danae und Daphne); auch hier finden sich viele erhellende Beobachtungen, nicht nur zum Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft. Ein Verleger, der dieses fundierte, anregende Buch auf deutsch herausbrächte, würde der Richard Strauss-Gemeinde (und den Hofmannsthal-Liebhabern) einen großen Dienst erweisen.

*BERNARD BANOUN, *Richard Strauss' Feuersnot ein „kleines Intermezzo gegen das Theater“*, aus: Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A Bd 30: Konvention und Konventionsbruch, Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1998, S. 189-201

Charakterisiert einfühlsam die „Ästhetik der Distanz“ (S. 199), die in der Verbindung von Komödie und Künstlerdrama zum Ausdruck kommt. Daß „Konrads Stellung in [der Münchner]Gemeinschaft offen [bleibt]“ (S. 199), muß wohl vor dem Hintergrund der *Meistersinger* gesehen werden. Diemut, an deren heruntergelassenen Haaren Kunrad *nicht* hochklettern kann, dürfte für das deutsche Publikum weniger eine andere Mélisande (S. 194) als eine Schwester Rapunzels (aus dem gleichnamigen Grimmschen Märchen) gewesen sein.

*FRANK PIONTEK, „*Ein großer Tag, ein festlicher Tag...*“. *Richard Straußens und Hugo von Hofmannsthals Opernkonzept*, aus: MATTHIAS VIERTEL (Hrsg.), *Der Rosenkavalier oder Kann man im 20. Jh. noch eine Komödie komponieren?* (Hofgeismarer Protokolle, 321), Hofgeismar: Evangelische Akademie 2000, S.21-49

Charakterisiert in einem Durchgang durch Straußens und Hofmannsthals Schaffen vom (besonders ausführlich behandelten, S. 21-30) *Rosenkavalier* bis zur *Arabella* die Opernform der beiden Künstler „vornehmlich als festliches Ereignis“ (S. 21); Zitate aus der Korrespondenz belegen, daß „der Da Ponte in Hofmannsthal vom Lehár im [sic] Strauss zuweilen ignoriert wurde“ (S. 29). Interessant die im Zusammenhang mit den Festspiel-Plänen angestellte Überlegung, ob nicht „einziger der Bezug auf die ältere Theaterform die Festlichkeit der Oper“ verbürge (S. 31).

*LIEVEN TACK, *L'entre-deux de la voix. Questions à propos de la Sprechstimme dans Pierrot lunaire de Schoenberg*, aus: SÉMIR BADIR & HERMANN PARRET (Hrsg.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible* (Nouveaux Actes Sémiotiques), Limoges: PULIM 200#, S. 111-126

Geht aus von allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Sprache: Der *referentiellen* Funktion der Sprache wird (in Weiterführung einer hier 8,15 angezeigten Studie) ein *deiktischer* Bezug der Musik auf die außermusikalische Wirklichkeit gegenübergestellt (S. 114; man fühlt sich an FALTINS Formulierung erinnert, daß Musik „nie etwas bezeichnet und dennoch immer etwas bedeutet“). Die Sprechstimme „se situe radicalement sur le seuil du musical avec le non-musical“ (S. 118); sie „porterait à son comble la tension fondamentale entre la structure phonético-sémantique et l'intonation affective, le doute, les bruits de corps qui scandent la parole“ (S. 123).

*LIEVEN TACK et STEPHAN WEYJTENS, *Tensions, parallèles et interférences entre texte et musique. Le cas de Pierrot lunaire d'Arnold Schoenberg*, aus: Protée (automne 2001), S. 115-123

„les deux plans textuel et musical ne s'informent pas de façon continue (...) La musique fonctionnalise le texte d'une façon éclectique. Elle fait appel à la possibilité qu'a tout texte de se segmenter en différents niveaux. (...) le problème intersémiotique central (...) concerne la *probabilisation explicative* d'une interférence que la différence ontologique des systèmes concernés ['referentielle' Sprache vs. 'deiktische' Musik, s.o.] rend problématique. (...) il s'agissait avant tout d'expliquer comment (...) la *résistance* textuelle et musicale à l'interférence a pu être momentanément levée. (S. 122)“

ROBERT BRAUNMÜLLER, *Oper als Drama. Das „realistische Musiktheater“ Walter Felsensteins* (Theatron, 37), Tübingen: Niemeyer 2002, ca. 190 S.

„Walter Felsenstein (1901-1975) war neben Wieland Wagner der bedeutendste Opernregisseur der frühen Nachkriegszeit. (...) Das Ideal einer Einheit der Handlung und ihre strenge Kausalität, die Suche nach einer Vorgeschichte und die realistische Beglaubigung der Musik innerhalb der Bühnenhandlung sind seinen Regiearbeiten ebenso gemeinsam wie ein Verständnis der dramatischen Charaktere als frei handelnde, autonome Individuen. Der Regisseur mobilisierte alle Wirkungsmittel der Bühne, um das Opernrepertoire dem vom Bildungsbürgertum und den Ideologen des sozialistischen Realismus gleichermaßen verabsolutierten 'Drama der geschlossenen Form' anzunähern. Felsensteins Inszenierungen verzichteten auf Experimente und Kritik an dem 'kulturellen Erbe', an das der Sozialismus in der DDR anzuknüpfen gedachte. (...) Felsenstein machte ein künstlerisch perfektioniertes Theater, das indirekt eine politische Funktion wahrnahm und so zum Aushängeschild der DDR-Kulturpolitik werden konnte. Anhand exemplarischer Inszenierungen und mit Hilfe erhaltener Regiebücher, Bearbeitungen, Notate oder Szenarien rekonstruiert dieses Buch Felsensteins von inneren Widersprüchen nicht freies Theater-konzept seines 'realistischen Musiktheaters'.“ (Verlagsankündigung)

MARTIN ZENCK, *L'Orestie – Marges. Zu den frühen rituellen musiktheatralen Projekten von Pierre Boulez*, in: Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 15 (April 2002), S. 20-27

Situiert die Bühnenmusik zur *Orestie* (in der Inszenierung Jean-Louis Barraults, der die „Konzeption eines nicht antikisierenden Dramas, in dem er die oriental-rituellen Seiten der Tragödie (...) akzentuieren“ wollte [S. 22]; 1954/55) und die unvollendete Komposition für Sprecher und Schlagzeugensemble *Marges* (1961-1964; Texte von Artaud, Rimbaud, Michaux, vgl. S. 24) im Spannungsfeld zwischen den ästhetischen Diskursen der Schrift (Mallarmé) und des Körpers (Artaud), vgl. S. 20f.

*JÜRGEN MAEHDER, *Mauricio Kagel's Experimental Musical Theatre and the Concept of Musical Material in Avantgarde Music*, aus: #####, S. 19-46

„It is the aim of the present article to reconsider the concept of musical material and its application to borderline cases of theatre music in which the material which undergoes a musical treatment may not be musical by itself (S. 20)“: Durchgang durch Kagels Werk, von *Anagramma* (1959) bis zu den *Stücken der Windrose* (1989ff.), mit eingehender Analyse der *Sankt-Bach-Passion* von 1985 (S. 31-40). „Mauricio Kagel's return to the musical tradition of the past, fostered by Johann Sebastian Bach as Godfather of Music, implies his confidence that only the meaningful constellations of pitches which form the essence of musical art ('Tonkunst') are able to carry some hope for the future. (S. 46)“

Das letzte

Gelesen bei HANS-THIES LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2001, 104f.:

Elinor Fuchs bemerkt mit Recht, daß es vor allem der lyrische, im wesentlichen statische und reflektierte *Grundton* ist, der den *Schlüssel* darstellt zu der *Verbindungslinie*, die Richard Foreman nach rückwärts mit Gertrude Stein und Materlinck (...) verbindet (Hervorhebung A.G.)

– womit bewiesen wäre, daß postdramatisches Theater selbst die Metaphern zum Tanzen bringt.

Und im schon etwas älteren (1991) Programmheft der Oper Stuttgart zu *Perseus und Andromeda* von Salvatore Sciarrino liest man in der deutschen Fassung des Librettos: „Er steigt auf die Amazone auf“ und wundert sich, nicht nur wegen des ungalanten Verhaltens, sondern vor allem, weil das Personenverzeichnis keine 'Amazone' aufführt. Der italienische Text löst das Rätsel: „Monta all'amazzone“, d.h. 'im Damensitz'!

Auflage: 450 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

