



**MITTEILUNGEN**  
DES  
**DOKUMENTATIONSZENTRUMS**  
**FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 16

Juni 2008



## MITTEILUNGEN DES

## DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

---

Nr. 16

Juni 2008

---

Liebe Kollegen und Freunde,

die Nr. 16 der *Mitteilungen* erscheint wiederum knapp ein Dreivierteljahr nach Nr. 15 (eine weitere Beschleunigung des Rhythmus wäre sicher wünschenswert, ist aber unter den gegenwärtigen Bedingungen nicht zu schaffen – es sei denn, Sie alle würden mehr Hinweise, Kurzbeiträge u.dgl. einschicken, wozu Sie immer herzlich eingeladen sind). Die Arbeit an dieser Nummer begann unmittelbar nach unserer Bamberger Rossini-Tagung (eine Nachbetrachtung finden Sie S. 3-6); bei Redaktionsschluß lagen leider noch nicht alle, aber doch etliche Resumés unserer französisch-österreichisch-deutschen Haydn-Tagung im Herbst vor (vgl. S. 6-11), die ich Ihrer besonderen Aufmerksamkeit empfehlen darf.

An Tagungs-Aktivitäten habe ich aus den letzten Monaten etwas weniger als sonst zu vermelden (zu meinem großen Bedauern mußte ich aus familiären Gründen auch wiederholt absagen); im März fand in Nürnberg eine sehr schöne Tagung der Gluck-Gesellschaft, u.a. zu *Alceste*, statt, unmittelbar danach unter der bewährten Leitung von ULRICH MÜLLER und seinen Mitstreiterinnen ein Symposium zur *Walküre* in Salzburg (die zweite der Begleittagungen zum *Ring*-Zyklus der Osterfestspiele); am 16. Mai gab es in Tours eine von BERNARD BANOON (unter eher verhaltener Mitwirkung von *il sottoscritto*) organisierte Journée d'études zu Libretto-Übersetzungen im 20. Jh., die im nächsten Jahr eine (thematisch weniger eng gefaßte) Fortsetzung finden soll. – Auf freundliche Einladung von HELMUT SCHANZE sprach ich am 24. April vor der Aachener Goethe-Gesellschaft über Voltaire und die italienische Oper. Besondere Freude haben mir wie immer die Veranstaltungen mit und von den Theatern gemacht: Am 30. November diskutierte ich im Rahmen der Reihe „Oper verstehen“ der Oper Frankfurt mit NORBERT ABELS über das Libretto; am 18. November war ich in Düsseldorf bei der Einführungsmatinee zum *Turco in Italia* (Regie TOBIAS RICHTER, Dramaturgie HELLA BARTNIG) zu Gast.

Am 2. März lief in der Reihe ‚Musikszene‘ des Deutschlandfunks eine einstündige Sendung „Geschichten vom Dienen und Streiten. Opernkomponisten und ihre Textdichter

gestern und heute“ von DAGMAR PENZLIN, die neben Stellungnahmen von Librettisten und Komponisten auch Ausschnitte aus einem Interview enthielt, das die Autorin mit mir geführt hatte.

Das Oberseminar zum „Text im Musiktheater“ wurde auch in den beiden letzten Semestern fortgesetzt (im laufenden Sommersemester stand erstmals ein gemeinsamer Theaterbesuch – *Don Carlo* in Frankfurt - auf dem Programm). Die „Bamberger Vorträge zum Musiktheater“, die im Wintersemester 2007/08 mit drei Terminen ein ausgefülltes Programm boten, legen in diesem Sommersemester mit nur einer, allerdings hochkarätigen Veranstaltung – dem Vortrag des Komponisten GERHARD STÄBLER, s. S. 15 – eine Atempause ein. Eine größere Veranstaltungsreihe, über die ich aber noch nichts verraten möchte, ist wieder für den Winter 2009/10 geplant; wenn alles klappt, werden die nächsten *Mitteilungen* das Programm und alle weiteren Informationen enthalten. – Auch die Tagung zum Thema „Proust und die Musik“, die ich im Auftrag der Marcel Proust Gesellschaft organisiere, soll nach dem derzeitigen Planungsstand im Herbst 2009 (vermutlich Oktober / November) stattfinden.

Angesichts langsam aber unaufhaltsam steigender Herstellungs- und Versandkosten, die uns immer noch (oder schon wieder) ein bißchen Sorgen machen, darf ich einmal mehr alle Bezieher der *Mitteilungen*, die wollen und können, herzlich bitten, ein Scherflein beizutragen (die Diminutivform brauchen Sie nicht unbedingt wörtlich zu nehmen). Wie die meisten von Ihnen schon wissen, haben wir inzwischen ein hochoffizielles Projektkonto bei der Universität, ich darf Sie daher bitten, Ihre Zuwendungen auf das Konto Nr. 743 015 30 bei der Deutschen Bundesbank Filiale Regensburg, BLZ 750 000 00, BIC MARKDEF1750, IBAN DE8475000000074301530 zu überweisen und als Verwendungszweck Projektnummer 72 / 04037262: Librettoforschung anzugeben. Herzlichen Dank.

Für heute bleibe ich wie immer mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

## Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

*Wie singen Wölfe? Märchen im Musiktheater*, in: REGINA BENDIX und ULRICH MARZOLPH (Hrsg.), Hören, Sehen, Lesen, Spüren. Märchenrezeption im europäischen Vergleich (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn, 8), Hohengehren: Schneider 2008, S. 94-112

*Zwischen Toleranz und Repression. Die Jüdin von Toledo im historischen Kontext*, in: Programmheft Deutsche Oper am Rhein 2007/08. La Ferosa – Die Jüdin von Toledo. Ballett von Youri Vámos (Uraufführung), S. 12-16

„...come un colpo di cannone...“ *Sprache, Stil und Formelhaftigkeit der Libretti für Rossini*, *Il Saggiatore musicale* 14 (2007), S. 153-163

*Désir (de la musique), plaisir (de la musique). Othmar Schoeck / Armin Rieger, Massimilla Doni (1937)*, *Germanica* [Lille], H. 41 (2007): *Le livret d'opéra en langue allemande au XX<sup>e</sup> siècle: ruptures et reprises*, S. 63-72

### „Rossini und das Libretto“

Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften, 4.–7. Oktober 2007 [vgl. hier 15,8-11]

Auf Initiative der Deutschen Rossini Gesellschaft und in Zusammenarbeit mit der Romanischen Literaturwissenschaft fand vom 4. bis 7. Oktober 2007 an der Uni Bamberg erstmals eine ausschließlich den von Rossini vertonten Libretti gewidmete Tagung statt. Eingeladen hatten neben der DRG Prof.Dr. DINA DE RENTIS (Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft) und Prof.Dr. ALBERT GIER (Professur für Romanische Literaturwissenschaft / Mediävistik). Dekan Prof.Dr. FRIEDHELM MARX freute sich bei der Begrüßung über diese interdisziplinär angelegte Tagung in der neu organisierten Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften (GuK).

## Rossinis Operntexte spiegeln das Lebensgefühl ihrer Zeit

**TAGUNG** Libretto-Kenner referieren in Bamberg.

VON UNSEREM REDAKTIONSMITGLIED MONIKA BEER

**Bamberg** – Was hat der Abgesang der Kastraten mit den Operntexten von Rossini zu tun? Eine ganze Menge. Denn, das Genre der halbernten Oper, der *Opera semiseria*, mit einer zusätzlichen Bufforolle, ist genau zu seiner Zeit entstanden. Weil es einerseits nicht mehr wohl gelitten war, aus Knaben-Eunuchen zu machen, und andererseits eine Möglichkeit gesucht wurde, die herkömmliche *Opera seria* in einem bescheideneren, finanzierbaren und dennoch für das Publikum attraktiven Rahmen zu realisieren.

Opernfreunden und sonstigen Interessenten bietet sich ab heute und bis Sonntag die Chance, sich intensiv mit drei Themen zu befassen. Die Bamberger Romanistik und die Deutsche Rossini-Gesellschaft haben unter dem Motto „Rossini und das Libretto“ Spezialisten aus Italien, der Schweiz und Deutschland eingeladen, die in zwölf Vorträgen über Rossini und seine Dichter-Partner zwischen Neapel und Paris referieren.



Albert Gier, Bamberger Professor und Librettospezialist. Foto: F. Runkel

Professor Albert Gier von der Otto-Friedrich-Universität hat die Tagung organisiert, die im Gebäude U5 (An der Universität 5) stattfindet – und er hat bei der Planung sogar berücksichtigt, dass nicht jeder Zuhörer des Italienischen mächtig sein wird. Die Vorträge sind zeitlich so gestaffelt, dass die deutschsprachigen Referate blockweise jeweils heute und morgen vormittag an der Reihe sind. Zum Abschluss folgt am Sonntag um 9.30 Uhr eine Podiumsdiskussion mit Vertretern aus der Opernpraxis, darunter die Librettistin Tina Hartmann und der Dramaturg Norbert Abels, der bei der Bayreuther „Ring“-Inszenierung Tankred Dorst zur Seite stand.

Laut Albert Gier hat zumindest die Literaturwissenschaft das Libretto als wesentlichen Bestandteil eines Opernkunstwerks lange vernachlässigt. Was eigentlich verwundert, denn die Textbücher sind in der Regel die Voraussetzung für die Komposition. „Aus den Texten“, so der Professor, „kann man Wesentliches erfahren – nicht nur, was die ästhetische Gestalt der Oper betrifft, sondern auch in Hinblick auf kulturhistorische Gegebenheiten. Das alles sagt etwas aus über das Lebensgefühl der jeweiligen Zeit und über künstlerische Tendenzen.“

Für Gioacchino Rossini haben mehr als zwei Dutzend Librettisten gearbeitet. Was sie warum und wie geleistet haben, ist deshalb so vielsagend, „weil Rossini ein Komponist war, der, was die musikalischen Formen, Dramaturgie und die Texte betrifft, ganz dicht ist an den Entwicklungen seiner Zeit – ein Komponist, der Neuerungen aufnimmt und sich auch auf ganz unterschiedliche Opernkulturen einstellen kann.“

Mehr im Netz: [www.rossinigesellschaft.de](http://www.rossinigesellschaft.de)

An dieser ersten seit 1999 wieder ganz Rossini gewidmeten Tagung in Deutschland referierten elf Spezialisten aus Italien, Deutschland und der Schweiz über Rossini und seine Dichter-Partner zwischen Neapel und Paris.

MATTHIAS BRZOSKA (Essen) zeigte auf, wie Rossini wegen der in der *Tragédie lyrique* problematischen Selbstmordszenen den privaten Konflikt in den Finali seiner drei ersten französischen Opern zurückdrängt und damit trotz der noch fehlenden Verwebung von Privat- und Kollektivhandlung zukunftsweisend ist (*Von Olympe zu Guillaume Tell: Zu Rossinis französischen Libretti*). – ARNOLD JACOB SHAGEN (Köln) widmete sich dem neapolitanischen Librettisten Andrea Leone Tottola, dessen negativer Ruf auf Stendhal zurückgeht – zu Unrecht, wie seine bedeutende Rolle vor und für Rossini beweist (*Rossinis Librettist Andrea Leonè Tottola*). – ELISABETH SCHMIERER (Essen) sah in *Le Comte Ory* eine abgewandelte Form der Rettungsoper und plädierte für eine ernsthaftere Auseinandersetzung mit diesem Werk (*Zu leicht und „boulevardier“? Zum Verhältnis von Libretto und musikalischer Gestaltung in Le Comte Ory*). – PAOLO FABBRI (Ferrara) definierte die für Rossini recht bedeutende aber kaum beachtete Gattung der szenischen Kantaten, die sich in ihren bereits im Libretto angelegten Formen deutlich von den Opern unterscheiden (*I libretti delle cantate sceniche*). – SAVERIO LAMACCHIA (Udine-Gorizia) stellte einige „Cousins“ von Figaro vor und zeigte damit auf, dass Rossinis Faktotum in Typologie und Charakter vielmehr auf eine italienische Tradition denn auf Beaumarchais zurückgeht (*I „cugini“ parruchieri italiani di Figaro*). – ALESSANDRO ROCCATAGLIATI (Ferrara) demonstrierte anhand einiger Beispiele, wie Rossini „Textbausteine“ seiner Librettisten umstellt (*Interventi rossiniani nei testi dei librettisti*). – BERND-RÜDIGER KERN (Leipzig) untersuchte durch den Vergleich einiger Rossini-Libretti mit ihren Vorlagen die Anforderungen des Komponisten (*Das Libretto und seine Vorlage. Fallbeispiele*). – MARTINA GREMLER (Bonn) zeigte Aspekte der Zensur in ihren verschiedenen Formen bei Rossini auf (*Rossinis Libretti und die Zensur*). – RETO MÜLLER (Sissach) kam anhand einer Bestandsaufnahme von dokumentierten Äußerungen des Komponisten zum Schluss, dass Rossini vor allem an der Theaterwirksamkeit und kaum an den literarischen Qualitäten seiner Texte interessiert war (*Libretto-Hinweise in Briefen und Dokumenten*). – FABIO ROSSI (Messina) demonstrierte anhand zahlreicher Beispiele den Einfluss von Goldonis Sprachgebrauch auf die Librettotexte (*L'eredità librettistica del linguaggio di Goldoni*). – MARCO BEGHELLI (Bologna) nahm eine Kategorisierung der Libretto-Regieanweisungen vor und ging auf ihre Bedeutung ein (*Le didascalie nei libretti rossiniani*).

ALBERT GIER konnte im Anschluss an die Tagung in der Neuen Residenz Librettobestände der Staatsbibliothek Bamberg vorstellen und UDO REINHARDT (Mainz) ging in einem

Diavortrag auf den Stoffkomplex ein, der *Ermione* zugrundeliegt (*Der Stoffkomplex um Pyrrhos, Andromache, Hermione und Orest: Text – Bild – Tradition*).

Die abschließende Podiumsdiskussion am Sonntagvormittag unter Leitung von ALBERT GIER mit MICHAEL KLAPER (Musikwissenschaftler an der Universität Erlangen-Nürnberg), RICHARD ARMBRUSTER (Musikredakteur beim Norddeutschen Rundfunk in Hamburg) und TINA HARTMANN (Literaturwissenschaftlerin, freie Musiktheater-Dramaturgin und Librettistin) drehte sich um die Frage, wie aus verschiedenen Blickwinkeln ein Libretto gelesen wird.

Die teilweise auch über die Bedeutung von Rossini hinausweisenden Referate sind zur Publikation vorgesehen: *Rossini und das Libretto*, hg. von ALBERT GIER und RETO MÜLLER, soll als Band 6 in der von BERND-RÜDIGER KERN und MARTINA GREMLER geleiteten „Schriftenreihe“ der Deutschen Rossini Gesellschaft bereits 2008 erscheinen.

RETO MÜLLER

Nachdruck aus: *La Gazzetta*. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft 17 (2007), S. 40f. (vgl. auch unten, 40).

## **Internationales Symposium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Wien, 2.-4. Oktober 2008)**

### ***Joseph Haydn und Europa: vom Absolutismus zur Aufklärung***

**Im Zusammenhang mit dem offiziellen Beginn der Veranstaltungen zum Haydn-Jahr an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien**

Konzeption: LAURINE QUETIN (Université François-Rabelais, Tours), ALBERT GIER (Otto-Friedrich-Universität, Bamberg), GEROLD GRUBER (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

*Referenten in alphabetischer Reihenfolge:*

**ÜLRIKE ANTON (Institute for European Studies Vienna), *Johann Nepomuk Hummel – kompositorische und künstlerische Emanzipation von der Wiener Klassik zur Romantik***

Leben und Werk von Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) sind heute weitgehend in den Hintergrund des allgemeinen Interesses getreten. Nur allzu selten hört man seine Kompositionen im Konzertsaal und seine musikhistorische Bedeutung als Komponist findet innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses nur wenig Beachtung.

Zu seiner Zeit galt Hummel als Wunderkind, wurde im Alter von sieben

Jahren Schüler von Mozart und konzertierte als Klaviervirtuose mit großem Erfolg in den Hauptstädten Europas. Auch Joseph Haydn, der ihn in London 1791 im Konzert gehört hatte, unterstützte seine weitere Karriere und ermöglichte ihm durch seine Fürsprache die Anstellung als Konzertmeister in der Kapelle von Nikolaus Fürst von Esterházy. Zu seinen Lebzeiten war Hummel beim Publikum sowohl als Pianist als auch als Komponist eine Berühmtheit, er erhielt zahlreiche hohe Auszeichnungen und genoss bei Zeitgenossen wie Schumann, Chopin oder Liszt hohes Ansehen. Auch sein Beitrag zur Entwicklung der virtuoseren Klaviertechnik des 19. Jahrhunderts, die er mit der Veröffentlichung seiner viel beachteten Klavierschule (1828) auch schriftlich festhielt, wurde als außergewöhnliche Leistung anerkannt.

Hummels kompositorisches Schaffen im Dienste der Familie Esterházy war vom großen musikalischen Vorbild Haydns geprägt. Sein Wirken und Handeln als Künstler spiegelte aber schon die politischen und sozialen Veränderungen dieser Zeit deutlich wider. Das Gedankengut der Aufklärung und sein Wunsch nach Unabhängigkeit beeinflussten Hummels weiteren künstlerischen Werdegang, der ihn nach seiner endgültigen Entlassung durch den Fürsten Esterházy als Hofkapellmeister nach Stuttgart und später nach Weimar führte. Die sich verändernden Publikumsstrukturen und die stetige Entwicklung zu einem gänzlich öffentlichen, bürgerlichen Konzertbetrieb stehen im direkten Zusammenhang mit kompositorischen Entscheidungen und Veränderungen im Hinblick auf Gattung und Stil. „Marktorientiertes Komponieren“ wird zur Selbstverständlichkeit vor dem Hintergrund einer sich wandelnden Gesellschaft. Die Bemühungen Hummels um eine klare rechtliche Definition bzw. Einhaltung des Urheberrechts bei der Veröffentlichung seiner Kompositionen lassen auf eine selbstbewusst künstlerische, soziale und finanzielle Emanzipation gegenüber seinen Dienstherrn und Auftraggebern schließen.

Johann Nepomuk Hummel steht als wichtiges Bindeglied zwischen den Meistern der Wiener Klassik und dem 19. Jahrhundert. Er nahm mit seinem Kompositionsstil vieles vorweg, was sich später bei Brahms, Grieg oder Tchaikovsky als reife Sprache der Romantik entfalten konnte.

**OTTO BIBA (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien) [Thema noch offen]**

**PIERRE DEGOTT (Universität de Metz), *The issue of the English language in Haydn's oratorios***

This paper aims at assessing the issue of both the English language and the English tradition of Haydn's oratorios *Die Schöpfung / The Creation* (1796-98) and *Die Jahreszeiten / The Seasons* (1799-1801). Indeed, the English origin of each of the two texts, either directly written as an English libretto meant to be set to music (Newburgh Hamilton's text probably meant for Handel and later to be translated by Gottfried van Swieten) or as the adaptation of James Thomson's poetical work *The Seasons* accounts not only for the long-lasting popularity of the two works, but also for the ineradicable belief that Haydn's masterpieces are essentially English works. As many commercial recordings show, the English version of Haydn's text is still currently performed today, and many scholars and performers contend that this is how it should be done.

The paper will thus focus on the Englishness of Haydn's two oratorios, especially as far as the verbal text is concerned. It will therefore examine the several versions of the English "libretto" of *The Creation* – indeed, in

order to be adequately performed, the original English has always had to be slightly modified, according to criteria that differ greatly when seen from a diachronic point of view –, as well as the several existing translations of G. van Swieten's adaptation, translation or rewriting of J. Thomson's famous poem. Again, the different translations display a certain amount of variability in various their author's willingness to return, or not, to Thomson's original text.

## MIKLOS DOLINSZKY (Musikhochschule Budapest) [Thema noch offen]

### SUZELLE ESQUIER (Université d'Orléans), *Joseph Haydn et ses biographes : le tournant du XIX<sup>ème</sup> siècle*

En marge de la gloire musicale de Joseph Haydn, s'est développée dès sa mort une forme de notoriété, qui suscite réflexion. Nous voulons parler des diverses biographies, que sa vie, son œuvre, sa personnalité de compositeur et d'artiste ont inspirées.

Le phénomène s'inscrit certes dans une tendance qui s'était manifestée dès le début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, à savoir l'intérêt grandissant porté à la connaissance singulière de soi et des autres. C'est ainsi que le genre et la pratique de l'autobiographie et de la biographie ont connu un développement parallèle.

Mais ce qui nous intéresse en ce qui concerne le compositeur Haydn, c'est ce que ses diverses biographies nous en apprennent autant sur sa personne, que sur l'époque qui les a produites, ou sur ses biographes eux-mêmes.

Le premier en date, Giuseppe Carpani, poète, librettiste et musicographe avait en quelque sorte repris dans ses *Haydine* un paradigme classique : relater la vie, dresser un catalogue des œuvres... Le propos suivit un cours nouveau lorsque Stendhal, s'emparant de ce matériau solide et nourri, écrivit sa *Vie de Haydn*. La démarche relevait certes du paradoxe chez ce dilettante exclusivement épris de musique vocale et qui prétendait évoquer le Maître de la symphonie. C'est précisément dans la manière dont cette difficulté a été surmontée que réside l'intérêt de cette première vie de musicien écrite par « Bombet-Beyle-Stendhal » : il ne s'agit plus seulement de relater, mais de représenter une vie, en mettant l'accent sur la personnalité de l'artiste, sur la formation du génie, sur le rôle de l'enfance, en introduisant aussi des anecdotes puisées à d'autres sources (comme le *Dictionnaire des musiciens de Choron et Fayolle*) ... On pourrait dire, sans schématisation excessive, que cette biographie illustre un nouveau paradigme – romantique cette fois : on y voit un artiste en puissance discourir sur l'art, sur les conditions de la création, sur le génie – sa grandeur, ses faiblesses. Grâce à cette œuvre, placée en tête du volume intitulé *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase*, le compositeur Joseph Haydn reçoit une forme de consécration nouvelle, qui signe l'intérêt manifesté par une époque pour la figure de l'artiste, laquelle revêt désormais une dimension mythique, voire hagiographique, comme c'est le cas avec George Sand, dans le roman *Consuelo*.

### DAVID GASCHÉ (Université de Tours / Universität Wien), *Haydn's Oratorien- und Sinfonien-Bearbeitungen für Harmoniemusik: Anmerkungen zu Triebensees Oxford Sinfonie-Arrangement (Hob I: 92) als Blasoktett*

*Die Gelegenheitsmusik steht offenbar in keinem engen Bezug zur Sinfonie. Trotzdem bilden die Bearbeitungen für Harmoniemusik am Ende des 18. Jahrhunderts eine neue Beziehung*

zwischen den beiden Gattungen und stellen aus diesem Grund eine Besonderheit dar, die sowohl in die Wiener Gesellschaft als auch in das Repertoire Eingang gefunden hat. Da sich die Zuhörer sehr für Opern- und Orchestermusik begeistern konnten, ermöglichten die verschiedenen Arrangements für Bläserensembles den Übergang von den Konzertsälen in die private Sphäre. Diese musikalische Gewohnheit bot die Möglichkeit, Arien oder sinfonische Sätze auch außerhalb des Konzertsaales zu hören, und so konnte man sich über das ganze Jahr an der Musik erfreuen.

Dieser Beitrag soll den Wiener zeitgenössischen Zusammenhang verdeutlichen und auch die Rolle dieser instrumentalen Werke aufweisen. Joseph Haydn sammelte selbst Erfahrungen im Bereich der Gelegenheitsmusik, und die Orchestermusik nimmt ab den 1770er Jahren den größten Teil seines Schaffens ein. Seine Oratorien und Sinfonien waren erfolgreich, und viele wurden nach kurzer Zeit für Harmoniemusik bearbeitet. Das Triebensee *Oxford* Sinfonie-Arrangement (Hob I: 92) als Blasoktett aus dem Jahre 1809 stellt im diesem Bereich ein Beispiel dar. Es gibt Einblick in die Arbeit des Komponisten, der zahlreiche Originalkompositionen und Arrangements für Bläserensembles verfasste.

Die vergleichende Analyse der beiden Werke wird die Probleme der Bearbeitungen für eine kleinere Besetzung ansprechen. Ein tieferes Verständnis des originalen Stückes ist dafür notwendig. Auch die Frage der Untersuchung und die Anwendung der Klangfarben wird schließlich behandelt werden. Dies ist insofern wichtig als die instrumentale Musik am Anfang des 19. Jahrhunderts einen ungewöhnlichen Ausdruck hervorbringt.

### **LUKAS HASELBÖCK (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), *Der junge Haydn, Vivaldi und Böhmen***

Haydns frühes Schaffen wurde stets mit den unterschiedlichsten Vorbildern – mit der italienischen und französischen Musik, der Mannheimer Schule und nicht zuletzt auch mit „tschechischer“ Musik – in Verbindung gebracht. In Bezug auf letzteren Einflußbereich ist ein konkretes biographisches Ereignis hervorzuheben: 1757 stellte Baron Joseph von Fürnberg einen Kontakt mit dem Grafen Morzin in Dolní Lukavice, einer kleinen Gemeinde in der Pilsener Region, her. Dort wirkte Haydn in den Jahren 1757/58 – 1761 als Direktor der Kapelle und Hofkomponist. Haydns Tätigkeit in Dolní Lukavice legt die Frage nach möglichen Anregungen nahe, die er in der Fremde empfangen haben mag. Die Problematik besteht jedoch darin, daß sich eine Auseinandersetzung Haydns mit „tschechischer“ Musik häufig erahnen, jedoch kaum konkret nachweisen läßt. Im Gegensatz dazu ist der Einfluß Antonio Vivaldis, der wohl bereits in der Wiener Zeit bestand und sich über den „Umweg Böhmen“ zusätzlich intensivierte, weit deutlicher nachvollziehbar. Vivaldi besaß in Böhmen weitreichende Beziehungen und widmete seine *Quattro stagioni* Graf Venzeslav von Morzin, einem Verwandten jenes Grafen, in dessen Dienste Haydn später eintreten sollte. Haydn dürfte die originale Widmungspartitur der *Quattro stagioni* in Dolní Lukavice in seinen Händen gehalten haben. Kurze Zeit später komponierte er in Eszterháza seine Tageszeiten-Symphonien mit den Beinamen *Le Matin*, *Le Midi* und *Le Soir*, „Programm-Sinfonien, ... die dem barocken Concerto grosso so nahe stehen, daß sie eher Mischformen, nicht reguläre Sinfonien genannt werden müssen“ (J.P. LARSEN). Diesen komplexen Verflechtungen zwischen dem jungen Haydn, Vivaldi und Böhmen soll an Hand von Haydns Wiener Orgelkonzerten aus den 1750er Jahren über die Tageszeiten-Symphonien bis zu den ab 1761 in Eszterháza komponierten Solokonzerten musikanalytisch nachgespürt werden.

### **HARALD HASLMAYR (Kunstuni Graz), *Haydns Musik im Licht der österreichischen Aufklärung***

Obwohl die Musik Joseph Haydns stets an die Erwartungshaltungen eines ganz konkreten Publikums gebunden blieb und nicht wie diejenige Beethovens emphatisch für eine ganze „Menschheit“ komponiert wurde, läßt sie sich dann leichter verstehen, wenn man zu bestimmen versucht, was ein „aufgeklärter Hörer“ in der damaligen Zeit bedeutete. Die Analyse der aus der Barockzeit herkommenden rhetorischen Figuren im Schaffen Haydns muss um die Analyse der grundlegend neuen Be-

deutung der aktuellen und spontanen Reaktionsfähigkeit des „Publikums“ erweitert werden, welche in den syntaktischen Innenraum der Kompositionen Eingang findet und sich keineswegs in soziologischen Rezeptionsphänomenen erschöpft. Haydns Musik – so ließe sich sehr überspitzt formulieren – wandelt den traditionellen metaphysischen Repräsentationscharakter von Musik um in aufgeklärte transitorische Diskursivität: aus Predigten und Reden werden freie Gespräche!

Für diese im wahrsten Sinn epochale „Schwellen“-Musik erwies sich die pluralistische Lebenswelt Haydns in der Habsburgermonarchie als idealer Humus, genau hier konnte eine Musiksprache entstehen, die in bestem aufklärerischen Sinn bis zum heutigen Tag „auf der ganzen Welt“ verständlich blieb.

**PETER HOLASZ (Musikhochschule Budapest) [Thema noch offen]**

**JÁNOS KALMÁR (Universität Budapest), *Fürst Nikolaus I. Esterházy als Kunstmäzen***

**HERBERT LACHMAYER (Da Ponte Institut Wien) [Thema noch offen]**

**JEAN-MARC LEBLANC (Université de Tours), *La musique de Haydn dans les cours et traités de composition en France, de Momigny à Reicha : objet d'analyse et modèle***

Haydn, de son vivant, était célébré comme l'un des plus grands compositeurs de l'Europe. Mozart lui dédia six quatuors à cordes en 1782 (KV 387), Beethoven ses trois premières sonates pour le piano de l'opus 2 en 1794-1795 ; le même Beethoven, en 1807, livra sa *Messe en Ut majeur* opus 86 au prince Nicolas II Esterházy « avec beaucoup d'appréhension sachant combien son altesse était habituée aux incomparables chefs-d'œuvre de Haydn ». Alors que la rumeur annonçait la mort de celui-ci en décembre 1804, Cherubini à Paris composa et lui dédia son *Chant sur la mort de Haydn* en janvier 1805.

Une admiration sans bornes hissa Haydn sur le piédestal de modèle classique pour la composition musicale d'où il brilla pendant les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. En juin 1805, Haydn fut admis comme membre associé étranger de l'Institut de France, dans la classe des Beaux-Arts. La compagnie ne se contentait pas de traduire son admiration et de rendre hommage à l'« immortel talent » du Viennois, elle se plaisait à s'attacher la confiance de « l'un des Pères de l'art musical » et espérait recevoir « ses savantes observations pour l'art qu'il professait avec tant de gloire en Europe ». On le voit, c'était l'enseignement académique tout nouveau (le Conservatoire et son garant, l'Institut), qui cherchait à fonder, à consacrer sa tradition, et qui fit de Haydn le modèle classique, non pas unique, mais incomparable, des nombreux cours et traités théoriques (les officiels et les autres parallèles) de composition, d'harmonie ou d'instrument publiés alors.

Les ouvrages de Momigny (*La 1<sup>re</sup> année de leçon de piano-forte, 1802-1803, Cours complet d'harmonie et de composition, 1803-1808*) et de Reicha (*Traité de mélodie, 1814, Cours de composition musicale, 1818, Traité de haute composition musicale, 1824-1826*), posèrent les premiers jalons d'un enseignement systématique et rationnel fondé sur un vocabulaire morphologique nouveau et s'appuyant en guise de démonstration sur l'analyse d'extraits de Mozart, Haydn et d'autres. Leur influence fut considérable tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : la musique de Haydn aida à mieux comprendre celle de Beethoven ; et bientôt, celui-ci remplaça celui-là comme modèle insurpassable. Si l'admiration céda parfois le pas à la ridiculisation des procédés vieillots du « papa Haydn », la tradition académique gardait fermement des fondements qui pouvaient la faire résister aux affronts wagnériens ainsi qu'en témoignèrent beaucoup plus tard et ailleurs les enseignements de Schœnberg, professeur de composition, rendant justice à Haydn en y puisant les modèles de la syntaxe tonale.

**SIEGFRIED MAUSER (Musikuniversität München), *Lecture Recital zu den Klaviersonaten Haydns***

JÁNOS POÓR (Universität Budapest) [Thema noch offen]

**CHRISTINE SIEGERT (Haydn Institut Köln), *Opera buffa als spätabolutistische Repräsentation. Gedanken zu Joseph Haydns Opern für den Esterházyischen Hof***

Dass Repräsentation ein relationales und kein absolutes Phänomen darstellt, zeigt sich an Joseph Haydns Opern für den Esterházyischen Hof deutlich: Nach der Einweihung des Opernhauses in Eszterháza mit *Lo speciale* 1768 wurden vor allem Bühnenwerke des Hofkapellmeisters zu besonderen Anlässen (Hochzeiten, Staatsbesuch etc.) aufgeführt. Die Einführung des regulären Spielbetriebs 1776 fällt – wohl nicht zufällig – mit der Abschaffung der italienischen Hofoper in Wien durch Joseph II. zusammen (J. RICE); die Einführung der Opera seria 1783 schließlich erfolgte gleichzeitig mit der Wiedereinführung der italienischen Opera buffa in Wien.

Wenn vor 1783 das Repertoire auf die Opera buffa konzentriert ist, lässt sich dies auch mit der besonderen Situation Eszterházas in Verbindung bringen, das nach der Regierungsübernahme Fürst Nikolaus „des Prachtliebenden“ zwar zum Zentrum der höfischen Repräsentation avancierte, nicht jedoch zum Hauptsitz der Verwaltung, der in Eisenstadt blieb. Dadurch und durch die einsame Lage am Neusiedler See behielt das Schloss das Flair einer Sommerresidenz, und an solchen Orten war die Opera buffa die üblicherweise gepflegte Gattung (z.B. in Caserta für Neapel, Poggio Imperiale für Florenz, Monza für Venedig, Schönbrunn für Wien).

**GOTTFRIED SCHOLZ (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), *Gottfried van Swieten und Joseph Haydn – ihr gemeinsamer Weg zur Säkularisierung der Oratorien***

Das Oratorien-Schaffen Haydns umspannt ein Vierteljahrhundert, die Zeit, in der sich eine geistige Wende vollzog. Für *Il ritorno di Tobia* greift Haydn 1775 auf den italienischen Text A. Zenos zurück, den G. G. Boccherini für ihn einrichtet. Dieses Oratorium fügt sich im Libretto wie im Stil in die Wiener Tradition ein. Das von verschiedenen Komponisten vertonte Sujet entsprach den Ideen des höfischen Absolutismus.

Durch die nachträgliche Textunterlegung der *Sieben Worte* nähert sich dessen Vokalfassung dem Typus eines deutschsprachigen Oratoriums ebenso wie der Tradition des Sepolero. Erstmals lässt sich Haydn bezüglich der Textrevision dabei von G. van Swieten beraten.

Durch das Londoner Erlebnis der Oratorien Händels angeregt, war er offen für den Rat Swietens, in der *Schöpfung* neue Wege zu beschreiten. Swieten bearbeitete und übersetzte J. Miltons *Paradise lost*. Trotz des religiösen Inhalts wurde von kirchlicher Seite z.T. heftig gegen das Oratorium protestiert. Die Herkunft Swietens aus dem reformatorischen Holland, wo er als katholischer Schüler das protestantische Gymnasium besucht hatte, seine langjährige diplomatische Tätigkeit bei Friedrich dem Großen und die Mitgliedschaft bei den Freimaurern dürften seinen nonkonformistischen Glauben geprägt haben.

In seiner Textvorlage zu den *Jahreszeiten* lässt sich ein deistisches Konzept erahnen. Haydn folgte dem, obwohl er mitunter deutlich murrte. Nur mehr der Abschlusschor richtet sich in alter Tradition an Gott. Der Schritt zum weltlichen Oratorium ist damit erfolgt und eröffnet ein neues Kapitel in der Geschichte des Oratoriums.

**GERHARD WINKLER (Haydn Haus Eisenstadt, Landesmuseum Burgenland), *Gott erhalte – Rossini, Paris 1825***

## Hefig diskutiert: Erwartet Don Giovanni den steinernen Gast?

Giovanni, auf dem Kirchhof, hat das Kopfnicken der Statue gesehen, ihr „Ja“ gehört – die Statue nimmt seine Einladung an. Seine Reaktion: „Bizarra ist in der Tat die Szene“ (welche Distanz zu dem, was ihn so ganz persönlich angeht!), „*Der gute Alte wird zum Abendessen kommen*. Gehen wir, es vorzubereiten; gehen wir fort von hier!<sup>1</sup>“ Mit „es“ (-la) kann nur das Essen mit dem Komtur gemeint sein, nicht ein beliebiges Abendbrot bei sich dahcim, ohne Gast. Diesen Befehl kann Leporello nicht hören, denn der schlottert vor Angst gleichzeitig mit der Weisung seines Herrn, auf die gleichen Notenwerte singend.

Nun das Abendessen. Es gibt nur ein Gedeck, Giovanni bemerkt es nicht: Betretend seinen Speise-Salon de luxe, beim bloßen Anblick seiner Hauskapelle (in Livree, geeicht auf die neuesten Schlager), da ist er mit einem Schlage wieder der alte Don Juan, wie Mozarts Vorspiel uns unzweideutig miterleben läßt. Die Kette der Niederlagen, 24 Stunden lang eine nach der anderen, ist vergessen; wenn Elvira ihn zur Buße ruft, singt er noch einmal den Lobpreis seines Lebens, so wie er es gelebt hat – da kommt die Statue. Giovanni hört den Schrei der Elvira, sieht den zu Tode erschrockenen Diener und Komplizen, der den Steinernen Gast ankündigt, dessen Schritte nachmacht – daß Giovanni behauptet, gar nichts zu verstehen, den Diener für verrückt erklärt, feststellt, daß „Jemand“ an die Tür klopft, das will nichts besagen – darunter kann durchaus eiskalte Ahnung, ja Gewißheit liegen, wer da klopft. Die Statue tritt ein, erinnert an ihre Zusage: „Du hast mich zum Speisen eingeladen, ich bin gekommen.“ Giovanni: „*Niemals hätte ich's geglaubt!*“<sup>2</sup> und befiehlt: Noch ein Gedeck!

Ein Widerspruch?

Als Erklärung hätte ich anzubieten: Giovanni, der nur den Augenblick kennt, nur im Augenblick lebt, den Vergangenheit nicht anfixt und für den Zukunft nur Reiz hat als Aussicht aufs nächste Abenteuer, hat während des (vermutlich lukullischen) Mahles an den Komtur tatsächlich nicht gedacht. Jetzt ist ihm dieses Vergessen peinlich und er redet sich damit heraus, die Zusage der Statue nicht ernst genommen zu haben. Denn sonst hätte ja für den geladenen Gast gedeckt sein müssen!

Wenn Giovanni während der (sehr ausgedehnten!) Tafelszene den Komtur, wenn auch unterschwellig, erwarten würde, dann wäre die Szene mit seinen herrischen ‚Späßen‘ gegenüber dem Diener (der darauf angewiesen ist, von den herrschaftlichen Leckerbissen was zu klauen) nicht spielbar, auch nicht vom begnadetsten Sänger-Mimen! Zumal Mozart darauf

<sup>1</sup> „Bizzarra è inver la scena, / verrà il buon vecchio a cena. / A prepararla andiamo... / partiamo via di qui.“

<sup>2</sup> „Il COMM. Don Giovanni, a cenar teco / m'invitasti, e son venuto. – D. GIOV. Non l'avrei giammai creduto [...]“

Wert gelegt haben dürfte, daß sein fabelhafter Clou mit den zitierten Opernfragmenten ankommt und bemerkt wird, draufsetzend den Prager *Figaro*-Triumph mit dem Prager Figaro als Kommentator! Zudem wissen wir von seinem ersten Giovanni, Luigi Bassi, daß Mozart von seinen beiden Komödianten erwartet hat, daß sie in jeder Vorstellung andere Witze reißen<sup>3</sup> - auf Tonhöhe, versteht sich!

JOACHIM HERZ  
(Dresden – Leipzig)

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

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

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archives für Textmusikforschung 20 (Oktober 2007), 63 S.; 21 (Mai 2008), 38 S.

RETO MÜLLER, Sissach: *Gioachino Rossini, Die Sünden des Alters*. Ein Glossar von STEFAN IRMER, Kölner Philharmonie 2007/08, 54 S.

MATTHIAS BRZOSKA, Essen: *Richard Wagners französische Wurzeln ossia Warum Wagner kein Zukunftsmusiker sein wollte*, aus: Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik, hg. von ANNEGRET FAUSER und MANUELA SCHWARZ (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, 12), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 39-49

DERS., *Von der Latenz zur Evidenz. Experimentelles Musik-Theater bei Dieter Schmebel*, aus: Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980), hg. von CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING und KRISTINA PFARR (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 41), Tutzing: Hans Schneider 2002, S. 271-277

DERS., diverse Programmheft-Beiträge

HEIKE QUISSEK: CHRISTOPHE MIRAMBEAU, *Die années folles der französischen Operette*, aus: KEVIN CLARKE (Hrsg.), *Glitter And Be Gay*. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer, Hamburg: Männerschwarm 2007, S. 226-259

LUCA FORMIANI, Bamberg: Luchino Visconti – Filippo Sanjust – Enrico Mediolini, *Il diavolo in giardino*. Commedia storico pastorale in tre atti e quattro quadri. Musica di Franco Mannini, Milano: Curci 1963, 131 S.

<sup>3</sup> Vgl. z.B. D. HEARTZ, *Mozart's Operas Edited*, Berkeley 1990, S. 172, oder R. ARMBRUSTERS Studie zur Tafelzene, dazu hier 4,12.

## Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Prof. DINA DE RENTHIS (Romanistik), ELISABETH VON ERDMANN (Slavistik), THOMAS BAIER (Klassische Philologie), ALBERT GIER (Romanistik), CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik)

Nr. 34 (22.10.2007) ALBERT GIER (Bamberg), „Verflochten ist das Geflecht“. *Zeit und Erinnerung bei Marcel Proust und im Ring des Nibelungen*

Was die Zeitgestaltung angeht, steht Richard Wagners *Ring-Tetralogie* mit ihren Rückblenden, Vorgehen und Zeitsprüngen dem Roman des 19. Jhs weit näher als zeitgenössischen Dramen. Marcel Proust, der Wagner bewunderte, hat die vier Teile des *Rings* in der Pariser Oper zweifellos mehrfach gesehen; in seinem großen Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* hat seine Auseinandersetzung mit Wagners Kunst und Kunstverständnis vielfältige Spuren hinterlassen. Als PIERRE BOULEZ 1976 in Bayreuth den *Ring* (in CHÉREAU'S Inszenierung) dirigierte, hat er in einem grundlegenden Aufsatz Wagners Verständnis von Zeit und Zeitlichkeit mit Proust in Verbindung gebracht; daran anknüpfend untersucht der Vortrag das Verhältnis von chronometrischer und subjektiv erfahrener (d.h. erinnerter) Zeit in Musikdrama und Roman.

Nr. 35 (20.11.2007) KARLHEINZ BEER (Bamberg), „hier schließ' ich ein Geheimnis ein...“  
*Die Meistersinger von Nürnberg – Wagners „heiligster“ Stoff?*

Richard Wagner hat seinen dramatischen Entwurf *Jesus von Nazareth* vor allem aus religiöser Rücksichtnahme nicht realisiert. Er schuf Jahre später jedoch die *Meistersinger von Nürnberg*. Ein neues und völlig anderes Thema? Oder hat er gerade damit den beiseite gelegten „heiligen Stoff“ wieder aufgenommen? Genau besehen lassen sich die *Meistersinger* an vielen Stellen tatsächlich wie eine Allegorie des christlichen Glaubens lesen – nicht nur, weil Hans Sachs für Johannes den Täufer steht. Eine Vielzahl biblischer Bezüge, Entsprechungen und Querverweise stützt diese These und untermauert sie mit teils auch überraschenden Belegen. Ist Wagners einzige „komische Oper“ also in Wahrheit ein Erlösungsdrama, religiös inspiriert und motiviert, und – wie *Parsifal* – ein „Bühnenweihfestspiel“?

Nr. 36 (29.1.2008) BERND FEUCHTNER (Heidelberg), *Tendenzen im aktuellen Musiktheater*

BERND FEUCHTNER war Redakteur der Zeitschrift *Opernwelt* und ist seit drei Jahren Operndirektor in Heidelberg. Sein Spielplan umfaßt neben den großen Werken des Repertoires (u.a. ein Mozart-Zyklus) Barockopern (Vivaldi, *L'Olimpiade*) und neueste Werke des Musiktheaters, häufig in deutscher Erstausführung (bisher Johannes Maria Staud / Durs Grünbein [Text], *Berenice*; Daniel Catán, *Florencia en el Amazonas*, Text M. Fuentes-Berain nach G. Garcia Márquez; Hans Zender, *Chief Joseph*; John Adams, *Ein blühender Baum*). In diesem Vortrag berichtet er (mit vielen Hörbeispielen aus den Heidelberger Produktionen) über seine Erfahrungen mit neuestem Musiktheater.

Nr. 37 (27.5.2008) GERHARD STÄBLER (Duisburg), ...man beginnt, seinen Leib aus der Asche zu ziehen (Paul Auster). *Anmerkungen zu einigen Erfahrungen mit Audio-Visuellem, insbesondere beim Musiktheater Madame la Peste nach Bruno Jasienski*

Auf dem Höhepunkt des französischen Nationalfeiertags wird gestorben: die Pest geht um, Erfolg eines „terroristischen Anschlags“. Im Kampf zur Beherrschung der Seuche bildet sich eine UNO en miniature. Sie scheitert kläglich, Hoffnung bringen allein die „Vergessenen“, diejenigen, die in der „realen“ Welt unterlagen, glücklos – doch voller Glück – überleben, weil sie sich die Hoffnung auf einen „Gegenentwurf“ bewahren...

GERHARD STÄBLERS kompositorische Arbeit bezieht alle Sinne ein. Seine Anmerkungen insbesondere zum Musiktheater *Madame la Peste* nach Bruno Jasienski zu einem Libretto von Matthias Kaiser akzentuieren wesentliche Aspekte seiner fast durchgängig musiktheatralischen Arbeit und geben Einblick in die vielfältige Werkstatt eines Komponisten, dessen Schaffensbereich das stets facettenreiche „Jetzt“ ist – mit seinen Forderungen, seinen Chancen, seinen Träumen.

## Tagungen

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

**Oktober 2007 – Januar 2008**, Hochschule für Musik Köln: **Ringvorlesung *Stimmen – Stimmkonzepte*** (u.a. 13.11. A. JACOBSHAGEN, *Das Ende der „Neapolitanischen Schule“*; 27.11. A. JACOB, *Sprechen und Singen. Schönbergs Sprechgesang und seine Voraussetzungen*; 4.12. R. NONNENMANN, *Jenseits des Gesangs. Die Entdeckung von Sprache als Musik im 20. Jh.*; 18.12. J. HERZ, *Sänger und Regisseur*)

**21.11.–23.11.2007**, Bayreuth/Thurnau: **Musiktheater: Von der Wissenschaft zur Praxis** (Symposion zum Jubiläum „30 Jahre Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth“; u.a. K.HOLTSTRÄTTER, *Zu Heiner Goebbels Musiktheater*; M. KNUST, *Richard Wagner und das Melodram, oder: Wagner singen und sprechen*; CHR. SIEGERT, *Die Praxis der Orchesterbearbeitung im späten 18. Jh. und Chancen ihrer Vermittlung*; K. HOTTMANN, „*Besinnung auf den Museumscharakter der Operntheater*“: *Richard Strauss' Repertoirepolitik*)

**23.-25.11.2007**, Bologna: **Undicesimo Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale** (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a. Tavola rotonda *L'opera monta in cattedra: la didattica del melodramma* (Organisation A.

CECCONI und L. BIANCONI); CL. DI LUZIO, *Memoria culturale e Babele linguistica in Cronaca del Luogo di Luciano Berio*; N. MICHELASSI, *La Finta pazza a Parigi (1645): testo vs spettacolo*; F. BUGANI, *Il Riccardo cor di leone di Grétry dato a Monza nel 1787*; S. LAMACCHIA, *Nuovi documenti sul Barbieri*; A. KAIRA, *Il ruolo del coro nella drammaturgia di Wagner*; L. PÜSCHEL, *Da Étienne Gosse a Giacomo Puccini: adattamenti musicali ottocenteschi della Manon Lescaut di Prévost*; G. SATRAGNI, *Le opere mitologiche di Strauss e alcuni dipinti coevi: una chiave metodologica*; G. SEMINARA, *Tra contraddizioni e discrasie: l'organizzazione del tempo nel teatro di Berg*

26./27.1.2008, Lissabon: **Modos de narrar** (Veranstalter: Academia Europeia do Teatro Lírico, Teatro Nacional de São Carlos in Verbindung mit dem Institut für Theaterwiss. der Univ. Wien und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Univ. Bayreuth; u.a. S. DÖHRING, *Encenação de ópera: Uma abordagem histórica*; STEPHAN MÖSCH, *Teatro de encenação como problema de recepção*)

8./9.2.2008, FU Berlin: **Theaterfeindlichkeit und Antitheatralität** (Institut für Theaterwissenschaft der FU, Organisatoren: G. BRANDSTETTER, S. DIECKMANN, CHR. WILD)

9.2.2008, Leipzig: **Leipziger bekennen sich zu Wagner** (Kolloquium zum 125. Todestag Richard Wagners, Veranstalter: Univ. Leipzig, Institut für Musikwiss., und Richard-Wagner-Verband Leipzig; u.a. W. WOLF, *Richard Wagner und die Politik*; G. CHR. BILLER, *Richard Wagner und die Religion*; H. ZWAHR, *Wagners Rienzi: Historische Hintergründe*; M. DUNCKER, *Die Wagner-Rezeption in der DDR*; J. HERZ, *Unser Leipziger Weg zu Richard Wagner*)

7.–10.3.2008, Nürnberg: **Gluck auf dem Theater** (Veranstalter: Staatstheater Nürnberg – Int. Gluck-Gesellschaft – Forschungsinstitut für Musiktheater der Univ. Bayreuth, Thurnau – Inst. für Musikwiss. der Univ. Erlangen-Nürnberg; u.a. A. GIER, *Admet: ein König auf der Opernbühne zwischen Absolutismus und Aufklärung*; D. SCHMIDT, *Alceste in Wien und Paris, oder: Wie übersetzt man Oper?*; H. SCHNEIDER, *Alceste-Adaptationen in Frankreich*; J. KRÄMER, *Rezeptionsprobleme einer ‚Reformoper‘. Ein Blick auf die Wiener Alceste aus der Sicht der Mailänder Alceste Guglielmis und Parinis*; T. HARTMANN, *Zwischen empfindsamer Tugend und heroischem Opfer. Wieland und Schweitzers Konzept einer deutschen Oper im Kontext der Gluckschen Reformoper*; M. JAHRMÄRKER, „Entendre par les yeux“. *Zum Wettstreit der Künste in Glucks Die Pilger von Mekka*; B.A. BROWN, *L'arbre enchanté in Paris, Vienna, and Versailles: the Transformations of a Conte by La Fontaine*; TH. BETZWIESER, *Alla turca: das Ende der Xenophobie? Die Konfiguration des Fremden bei Gluck*; J.-H. LEDERER, *Zu Genesis und Quellen der Pilgrime von Mekka (Wien 1780)*; W. KONOLD, *Zu Händels Alceste*; G. BUSCHMEIER, *Gluck als Bearbeiter eigener Opern am Beispiel des Dramma per musica Ezio*)

11.–13.3.2008, Salzburg: **Rhein und Ring / Orte und Dinge: Eine Einführung in Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*. 2. Teil: *Die Walküre*** (veranstaltet vom Int. Zentrum für Mittelalterstudien an der Univ. Salzburg (IMZ) und der Leopold Kohr-Akademie in Zus. arbeit mit den Osterfestspielen Salzburg, Leitung: S. KRONBERGER, U. MÜLLER, S. SCHMIDT; u.a. G. KASPAREK / O. PANAGL, *Einführung in die Walküre: Drama, Tradition, Quellen*; O. GUTJAHR, *Erde I und Esche: Zwischen Hundings Hütte und dem Fels der Walküren*; U. SCHULZE, *Speer*; A. GIER, *Schwert*; E. BINGEL, *Ist Wotan Don Quixote? Tiefenpsychologische Betrachtungen zur Walküre*)

3.–5.4.2008, Paris: **Leoš Janáček. Culture européenne et création** (Organisation: J.-J. VELY, L. STRÁNSKÁ, B. BANOUN; u.a. M. AUDUS, *Janáček, Jenůfa et Tristan*; B. BANOUN, *Deux traductions scéniques françaises du livret de Jenůfa entre politique culturelle et poétique de la traduction du livret (1917-1938): André-Georges Block et Daniel Muller*; M. FRIPPIAT, *Janáček librettiste: Le Destin*; H. HERZ, *Der nicht authentische Janáček und der Einbruch von Wirklichkeit – extreme Positionen im Werk*; TH. HIRSBRUNNER, *Janáček dans le contexte de son temps pendant les années 1920-1928*; J. MAEHDER, *Timbre et structure orchestrale dans les derniers opéras de Leoš Janáček*; M. RECKNAGEL, *Zur thematischen und motivischen Arbeit in Janáčeks Věk Makropulos*; J.-FR. TRUBERT, *Langage musical et marqueurs topiques dans les opéras de Leoš Janáček: temporalités symboliques et dramaturgiques*; J. TYRRELL, *What went wrong with Makropulos?*)

29./30.4.2008, Köln: **...in Stimmen denken. Vokalmusik und Stimmkonzepte zwischen Gregorianik und Pop** (Interdisziplinäres Symposium an der Hochschule für Musik Köln; u.a. M. GREMLER, *Zwischen Sestina und Apollo. Singen in Rom*; A. JACOBSHAGEN, *Die Bühne als Experimentierfeld: Oper / Anti-Oper / Szenisches Komponieren*)

22.–24.5.2008, Graz: **Metareference in the Arts and Media**. An International Symposium organized as part of the Intermediality Programme of the Faculty of Humanities, Karl-Franzens-Universität Graz (Kontaktadresse: [werner.wolf@uni-graz.at](mailto:werner.wolf@uni-graz.at))

24.5.2008, Bologna: **Dodicesimo Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali** (Veranstalter: Il Saggiatore musicale und Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna; u.a. G. CASSANELLI, *La 'riforma' di Mercadante: a proposito di Elena da Feltre*; M. PEPI, *Il processo di visualizzazione nell'opera it. tra il 1820 e il 1840*)

26.–28.6.2008, Bayreuth: **Wilhelmine von Bayreuth heute – das kulturelle Erbe der Markgräfin** (Organisation: GÜNTER BERGER, Univ. Bayreuth; u.a. R. MÜLLER-LINDENBERG, *Melancholie und Herrschaft – die Operntexte der Wilhelmine von Bayreuth*; I. HEGEN, *Musikalische Verschlüsselungen: autobiographische Spuren in den Kompositionen von Wilhelmine*)

von Bayreuth; S. HENZE-DÖHRING, *Wilhelmines Stellung zur preußischen Hofmusik*; R.-S. PEGAH, *Ungedruckte Libretti – Hs.lische Texte zur Musik aus dem Umfeld der Markgräfin Friderique Sophie Wilhelmine*; P. KRÜCKMANN, *Das Bayreuther Opernhaus von Giuseppe Galli Bibiena und die Tradition des europ. Theaterbaus*; B. BALL-KRÜCKMANN, *Die Bühnenbilder von Carlo Galli Bibiena für die Bayreuther Oper*

10. – 13.6.2009, Wien: **Word and Music Studies: Seventh International Conference** (Tagung der International Association for Word and Music Studies (WMA) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Organisation: GEROLD W. GRUBER (gruber-g@mdw.ac.at) unter Mitwirkung von ANNA STRUTZ (strutz@mdw.ac.at); Hauptthema „Performativity in Words and Music“:

Possible subjects, which may be treated with a theoretical perspective and/or with an eye to specific case studies, include the following:

- The relationship between written record and performance in literature and music (*poiesis / praxis*, composition / performance, text / event, meaning / experience, product / process, complexity / simplicity, spatial extension / temporal immediacy, etc.)
- The theoretical gains and losses of a performative approach in the study of music and literature, or: performativity and cultural theory
- Is performance an inevitable (re-)interpretation in literature and music? or: the value of 'historically informed performance practice' (Harmoncourt, Shakespeare's Globe, etc.)
- Is ROMAN INGARDEN's 'concretization' a form of mental performance? or: is not all reception a form of cognitive performance?
- Asymmetries in the performativity of music and literature, or: is literature less performative than music?
- The role of the body and the human voice in performance of literature and music
- Institutional prerequisites, audience expectations, and local/spatial settings as 'framings' influencing the performance of literature and music
- Poetry readings as 'musicalizations' of texts (verse delivery: realistic 'Actors' vs. oratorical 'Minstrels' – C.S. LEWIS)
- Historical styles of text delivery (rhetorical traditions of 'pronuntiatio', Victorian prose readings, etc.)
- Playfulness / improvisation as performative qualities in literature and music
- 'Secondary orality' in modern times (happenings, 'performance art', 'new oral poetry', experimental, intermedial forms of performance, etc.)
- Performances *mises en abyme* in literature and musical theatre

weitere Themen: "Surveying the Field" ("papers airing general theoretical and methodological questions intrinsic to the scholarly field of Word and Music Studies"); "Word and Music Studies Forum" ("shorter papers on any subject in the field of Word and Music Studies").

## Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit \* gekennzeichnet)

MANFRED BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler; Fünfter Band, 2007, XVI + 984 S.; Sechster Band. *Chronik, Bibliographie, Register*. Erarbeitet von WOLFGANG BECK und NINA GRABE, 2007, XII + 583 S.

Der erste Band (Antike bis Renaissance) dieser monumentalen Theatergeschichte – alles in allem über 5.000 Seiten – erschien 1993. In den drei folgenden Bänden zum 17./18. (vgl. hier 4,10), 19. (hier 7,15) und zur ersten Hälfte des 20. Jhs (hier 10,34f.) sind dem Musiktheater jeweils knapp 10 % des Ganzen gewidmet. Das Vorwort zu Bd II (S. XVII) erläuterte, die Oper werde „insoweit einbezogen, als damit strukturelle Aspekte des Theaterwesens und wesentliche Neuerungen in der Bühnenssthetik verbunden waren“; man kann darüber streiten, ob dieses Ziel in den früheren Bänden erreicht wurde, im fünften ist dies eindeutig nicht der Fall.

BRAUNECKs Thema ist (natürlich) nicht das Drama, sondern das Theater; die Geschichte des „Theaters in Deutschland“ (Bd V, S. 191-390), das ein bißchen unglücklich dem „Theater in der DDR“ (S. 391-458) gegenübergestellt wird, ist denn auch als Geschichte der Intendanten und Regisseure angelegt, während das Frankreich-Kapitel (S. 2-189) zwar Jean-Louis Barrault acht Seiten widmet (S. 32-40), dann aber die wichtigen Dramatiker von Sartre bis Koltès vorstellt; vermutlich deshalb, weil BRAUNECK nur wenige französische Inszenierungen selbst gesehen hat. Nun hat er aber auch die Entwicklung des Musiktheaters offenbar nicht sehr intensiv verfolgt, und das merkt man an vielen Stellen: Neubayreuth (in den Bden III und IV in insgesamt elf Zeilen behandelt) kommt nicht vor. Patrice Chéreau ist eine knappe Seite gewidmet (S. 20f.); hier heißt es: „Als Opernregisseur erlangte er Weltruf durch seine Inszenierung von Richard Wagners Monumentalwerk *Der Ring des Nibelungen* 1976 in Bayreuth, in der eine radikale Neudeutung dieses Werkes gelang, für die Chéreau auch eine überzeugende künstlerische Form fand“ – was soll der Leser damit anfangen? Im DDR-Kapitel kommen die Komische Oper Berlin, Walter Felsenstein (der im Österreich-Kapitel, S. 472, erwähnt wird) oder Joachim Herz nicht vor; auf 39 Seiten über Brecht ist kein Platz für *Die Verurteilung des Lukullus* (vgl. hier 15,59f.). Sieben Seiten über die Salzburger Festspiele seit dem Zweiten Weltkrieg erwähnen keine Opern-Uraufführung (auch nicht Luciano Berios speziell für den Raum der Felsenstein-schule entworfene *Cronaca del luogo*, 1999). Von Carl Orff wird die Musik zum *Sommernachtstraum* genannt (S. 229), nicht aber seine auch für die Geschichte des Sprechtheaters wichtige *Antigone* (vgl. hier 15,60f.). Experimentelle Formen wie das Instrumentale Theater werden nirgends erwähnt, Namen wie Kagel, Ligeti oder auch Rihm fehlen im Register.

BRAUNECK interessiert sich vor allem für „die Stellung des Theaters im kulturellen und politischen Gefüge der europäischen Länder, seine Bedeutung für deren nationale und kulturelle Identität und die Rolle, die dem Theater in der Mentalitätsgeschichte dieser Länder zukommt“ (Bd V, S. XI); folglich bekommt jedes Land (bis hin zu Malta, S. 593-596, Zypern, S. 670f., oder Moldawien, S. 683f.) ein eigenes Kapitel, Kulturpolitik und Institutionengeschichte nehmen breiten Raum ein. Natürlich kann niemand in der Theatergeschichte aller europäischen Länder von Portugal bis Rußland und von Island bis Italien gleichermaßen zu Hause sein, vieles wird (nürlich) aus zweiter Hand referiert. (Und man fragt sich, wie ein so fakten- und datenreicher Abschnitt wie jener über das Theater in den baltischen Ländern seit 1944/45 [Bd V, S. 762-776] von einem Nichtspezialisten geschrieben werden konnte: Die Bibliographie [Bd VI, S. 337-339] verzeichnet deutsch- und englischsprachige Titel fast nur für Estland; für die ‚Sowjetzeit‘ wird mehrfach RUBINS *World Encyclopedia of Contemporary Theatre* [Bd I, 1994] angeführt, der folgende Abschnitt verweist auf mehrere Autoren, deren Arbeiten im Literaturverzeichnis zu Bd V [S. 944-958] wie in der Gesamtbgg fehlen – wie die Literaturverzeichnisse überhaupt recht lückenhaft sind.)

Dagegen treten mediengeschichtliche Aspekte mehr in den Hintergrund, obwohl die sehr zahlreichen (z.T. farbigen) Abbildungen, die alle fünf Bände der Darstellung zur Fundgrube und Augenweide machen, natürlich gewisse Vorstellungen vom Bühnenraum, den Kostümen und dem Spiel der

Darsteller zu vermitteln vermögen. Bühnenmusik und Gesangseinlagen im Schauspiel kommen kaum zur Sprache, was den Brückenschlag zum Musiktheater nicht erleichtert.

Der **Registerband** bietet 237 Seiten ‚Chronik‘, die in zwei Spalten ‚Personen des Theaters / Bühnenergebnisse‘ und ‚Zeitgeschichte / Theaterwesen‘ von 776 v.Chr. bis 2007 dokumentieren. Die Auswahl der Daten kann nicht anders als willkürlich sein: *Le nozze di Figaro*, *Fidelio*, alle Opern Meyerbeers fehlen, dafür ist Grétrys *Richard Cœur de lion* aufgenommen. Von etwa 1960 an wird eine Liste von Schauspiel-Uraufführungen und (mehr oder weniger) wichtigen Inszenierungen mit Schwerpunkt auf dem deutschsprachigen Raum geboten (muß man wirklich wissen, daß André Heller 1983 „in Lissabon das Feuerwerktheater *Theater des Feuers*“ inszenierte, S. 217?). Es folgen eine systematisch gegliederte Bibliographie (S. 239-355), die unter „Sonderformen des Theaters“ zwar „Ballett – Tanztheater – Pantomime“ oder „Revue“, nicht aber Oper, Operette und Musical berücksichtigt, sowie Namen- und Werkregister.

BRAUNECK hat eine Geschichte des europäischen *Sprechtheaters* vorgelegt; als solche ist das Werk (trotz der bei einem solchen Projekt unvermeidlichen Lücken und Ungenauigkeiten) sehr wertvoll. Das Gegenstück – eine Geschichte des europäischen Musiktheaters – wäre noch zu schreiben.

[Vgl. auch *Opernwelt*, Januar 2008, S. 25.]

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von FRIEDRICH BLUME. Zweite, neubearb. Ausgabe hg. von LUDWIG FINSCHER. *Supplement*, hg. von der Schriftleitung, Kassel etc.: Bärenreiter – Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, XXI S. + 1208 Sp. + 49 S. [Register]

Jetzt ist die neue MGG also vorläufig endgültig abgeschlossen, mit 9 Bden Sachteil, 17 Bden Personenteil, zwei Registerbden und dem Nachtragsbd, der vor allem den Personenteil ergänzt (natürlich kommt Anna Netrebko vor, deren Berücksichtigung sich 2004, als Bd 12 mit dem Buchstaben N erschien, offenbar noch nicht zwingend aufdrängte). Wenige Artikel wie „Gender Studies“, „Netzmusik“ oder „Postmoderne“ tragen Entwicklungen der letzten Jahre Rechnung.

Einen Sonderfall stellt der Artikel *Oper* dar: Bd 7 des Sachteils (1997) bietet unter diesem Stichwort wesentlich eine Liste von Verweisen auf Subgattungen und eine Bibliographie (Bd 7, Sp. 635-641). Jetzt haben SILKE LEOPOLD und DÖRTE SCHMIDT den entsprechenden Artikel nachgeliefert; mit nicht ganz 24 Spalten (Sp. 623-646) ist er eher knapp gefaßt (der Operette z.B. sind in Bd 7 gut 36 Spalten gewidmet). Während der knapp 150 Spalten umfassende Artikel *Libretto* (vgl. hier 4,9) *Libretto-Formen* in 26 Sprachen im historischen Überblick darstellte, ist der *Oper*-artikel problemorientiert und behandelt in vier Kapiteln „Begriff und Gegenstand“, „Texte für die Oper“, „Partitur und Aufführung“ und „Texte über die Oper“. Der zweite Abschnitt (Sp. 628-634) behandelt Stoffe und lit. Vorlagen der Libretti [daß *La Mulette de Portici* 1830 „jene Revolution auslöst, die zur Gründung des Staates Belgien führt“, Sp. 630, ist zumindest eine Vereinfachung], die Spiegelung zeittypischer „Menschenbilder“ in textlicher und musikalischer Gestaltung und die Dramaturgie, wobei sich zeigt, daß man in zweieinhalb Spalten durchaus prägnant drei Jahrhunderte Operngeschichte zusammenfassen kann (nur die 16 Zeilen zum 20. und 21. Jh., Sp. 633f., sind ein bißchen undifferenziert und mager ausgefallen).

*Enzyklopädie der Neuzeit* im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hg. von FRIEDRICH JAEGER, Bd 7: Konzert – Männlichkeit, Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, XXII + 1198 S.

Bei Erscheinen des ersten Bandes haben wir auf diese Enzyklopädie hingewiesen (hier 12,16f.). Der Publikationsrhythmus ist beeindruckend, nach drei Jahren liegt schon der siebte von sechzehn insgesamt vorgesehenen Bänden vor, der u.a. den Buchstaben L und damit den Artikel *Libretto* enthält; IRMGARD SCHEITLER hatte dafür wenig mehr als vier Spalten zur Verfügung (Sp. 880-884), deutlich weniger, als "Licht und Farbe" (9 Spalten), (natürlich) der "Liebe" (9 ½), aber auch dem "Lied" (11) gewidmet sind. In solchem Rahmen "Definition", "Literarische Stellung", "Das Verhältnis von Text und Musik" und "Reformansätze" halbwegs angemessen abhandeln zu wollen, ist ein aus-sichtsloses Unterfangen, bei dem vor allem die unbedingt notwendige Differenzierung nach Literaturen und Epochen auf der Strecke bleibt: "Chöre und Ensembles" sind z.B. im Venedig des 17. Jhs keineswegs "[libretto]-typisch" (Sp. 883). Zeno und Metastasio waren "hochgeachtete Dichter" (Sp. 881), für den im selben Atemzug genannten Da Ponte gilt das nur mit Einschränkungen. Wo gibt es "während des gesamten 18. Jhs." noch "Interpolation komischer Szenen bei tragischen Sujets" (Sp. 881f.)? Die Opernkritiker Gottsched und Saint-Evremond verfolgen durchaus unterschiedliche Absichten und sollten nicht in einem Atemzug genannt werden (S. 881). Daß die Autorin in der dt. Literatur eher zu Hause ist als in der Romania, zeigt die Erwähnung von "Torquato Tassos *Orlando*" (S. 883; immerhin besser, als wenn es Virginia Woolfs *Orlando* wäre). Nützlich ist dieser Artikel kaum; hoffen wir auf Bd 9, der vermutlich den Artikel *Oper* bringt.

\**Operapoint. Zeitschrift für Oper und Konzert – unabhängig – publikumsnah*, Jg. 7 (2007), Heft 1-3, 32 + 32 + 36 S.

Unter den auf das Musiktheater spezialisierten Zeitschriften nehmen *Opernwelt* oder *Orpheus* die Position ein, die in der Tagespresse überregionale Zeitungen wie die FAZ oder die Süddeutsche innehaben, welche kompetent und umfassend über das Weltgeschehen informieren – zu umfassend für den Geschmack vieler Leser, die es so genau gar nicht wissen wollen und sich mit (in jeder Hinsicht) dünneren Lokalblättern begnügen. Was der Fränkische Tag oder der Schwarzwälder Heimatbote für die FAZ, ist *Operapoint* (vgl. hier 14,18) für die genannten Zeitschriften: Obwohl Satz, Layout und Druck wesentlich sorgfältiger sind als bei den meisten Tageszeitungen, haben die Berichte den Charme des Unvollkommenen; da wird William Christie schon mal einen ganzen Artikel hindurch zu "Christi" (H. 2, S. 12; und "Egidio Doni", ebd., heißt natürlich Duni), und aus Lorenzo il Magnifico wird "Cosimo der Prächtige" (H. 1, S. 12).

Die Tanzforscherin STEPHANIE SCHROEDTER antwortet auf eine der Fragen in einem Interview (H. 1, S. 14) "Ja, so in etwa" und trifft damit die Qualität der gebotenen Information genau: Kaum etwas ist falsch, aber der Zwang zur Kürze (kein Artikel hat mehr als drei Druckseiten, auf denen auch noch Abbildungen untergebracht werden müssen) und das offensichtliche Bemühen, das Publikum nicht zu überfordern, führen doch zu manchen Vereinfachungen und Ungenauigkeiten. Monteverdis Orfeo wird "im Himmel mit seiner Eurydike wiedervereint" (H. 2, S. 4) – jein. Und daß die Zuschauer der Uraufführung "die heitere pastorale Szene mit Orpheus" "im Textbuch" "verfolgten" (ebd.), ist eher unwahrscheinlich, da das Libretto offensichtlich nachträglich gedruckt wurde ("rappresentata in musica" steht auf dem Titelblatt, nicht 'da rappresentarsi'). Lat. *matricalis* (> it. *madrigale*) heißt auch nicht "muttersprachlich" (ebd., 5), sondern 'grundlegend' (zu lat. *matrix*, nicht zu *mater*).

Angesichts des Umfangs der Hefte kann die Auswahl der Aufführungen, über die berichtet wird, nur zufällig sein. Kritische Reflexion des eigenen Tuns wird man ohnehin nicht erwarten: Rezensionen, die nicht gleichzeitig für Opernhäuser arbeiten, können zwar rücksichtslos ehrlich ihre Meinung sagen; das ergibt jedoch kein "unverstelltes Bild unserer musikalischen Landschaft" (H. 2, S. 3), da die Erwartungen, Maßstäbe und Vorurteile der Autoren (natürlich) in ihr Urteil einfließen; etc. etc. Der Enthusiasmus, der auf jeder Seite der Zeitschrift zum Ausdruck kommt, ist dennoch sympathisch.

IMMACOLATA AMODEO, *Das Opernhafte. Eine Studie zum "gusto melodrammatico" in Italien und Europa*, Bielefeld: transcript 2007, 221 S.

Als wirkungsästhetische Kategorie manifestiert sich das ‚Opernhafte‘ (als dt. Entsprechung zu it. *melodrammatico*, S. 9) in den unterschiedlichsten Bereichen und kann so zum Forschungsgegenstand einer Vielzahl von Disziplinen werden. Eine monographische Untersuchung fehlte bisher, und es ist verdienstlich, daß IMMACOLATA AMODEO sich des Themas angenommen hat. Eine explizite Definition des ‚Opernhaften‘ gibt sie nirgends; als gemeinsamer Nenner der sehr unterschiedlichen Ansätze, die sie diskutiert, kristallisiert sich die paradoxe Verbindung von „extremer Künstlichkeit und Konventionalität“ und „reiner Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit“ heraus (vgl. S. 197).

Frau AMODEO konzentriert sich auf das 19. (und 20.) Jh., postuliert aber eine (problematische) Kontinuität des ‚Opernhaften‘ mindestens seit dem 18. Jh. Als Kronzeugen für die ‚Opernhaftigkeit‘ des it. Alltagslebens werden dt. und frz. Italienreisende angeführt (Kap. I, S. 15-50); vor allem in Goethes *Italienischer Reise* werde die ‚opernhafte Theatralik und Musikalität def[s] italienisch[en] Volkes“ und die „ständige Präsenz der Oper im it. Leben“ deutlich (S. 49f.). Freilich handelt Goethe ausschließlich von der Opera buffa und hebt dabei gerade jene Züge hervor, die sie mit der Commedia dell'arte gemeinsam hat, insofern kann die beschriebene Theatralik kaum als spezifisch ‚opernhafte‘ gelten (Goethe konzentriert sich auf die Buffa, weil er die stilisierte Künstlichkeit des musikalischen Theaters der „genuin unästhetischen Naturnachahmung“ der Comici vorzieht, S. 35). Was Goethe über die Volkstümlichkeit des Theaters in Venedig schreibt (S. 16f.), steht im übrigen im Gegensatz zu Frau AMODEOs (korrekter) Feststellung, das it. Opernpublikum habe „bis ins 20. Jh. auf keinen Fall aus dem sogenannten einfachen Volk“ bestanden (S. 149).

Das folgende Kapitel (S. 51-86) behandelt die Opern- und Literaturkritik von Francesco de Sanctis (1817-1883) und Benedetto Croce (1866-1952). Im neugegründeten Königreich Italien suchte de Sanctis „das Nationale mit Hilfe der Literatur zu konturieren bzw. zu konstruieren“ (S. 52). Da er das ‚Opernhafte‘, speziell die Verwandlung der Literatur in ‚Musik‘, d.h. in mehr oder weniger sinnentleerte Klangspiele, bei Marino und den Dichtern des 17. Jhs negativ beurteilt (vgl. S. 67f.), kann er diese Entwicklung natürlich nicht als wesensmäßig ‚italienisch‘ werten, sondern muß sie mit der Herrschaft fremder Mächte über die Halbinsel in Verbindung bringen (die harsche Kritik an Metastasio, vgl. S. 71f., hängt zweifellos damit zusammen, daß der als Hofdichter in Wien wirkte). Benedetto Croce, der die Barockdichtung aus ästhetischen Gründen ablehnt, beurteilt Metastasio positiver, ohne ihn jedoch als Dichter gelten zu lassen (S. 80f.). [Vielleicht hätte die Analyse stärker berücksichtigen sollen, daß die Barock-Studien von de Sanctis und Croce durch die neuere Forschung überholt und nur noch von historischem Interesse sind.]

Als besonders anregend erweisen sich Antonio Gramscis kulturtypologische Überlegungen zum ‚Opernhaften‘ in den *Quaderni del carcere* (S. 87-106): Gramsci findet bei seinen Landsleuten eine „opernhafte Lebensauffassung“ (S. 98), die durch die Lektüre von Trivialliteratur, aber auch durch die Opern speziell Verdis gefördert werde (S. 99); die hohle Rhetorik und das sentimentale Pathos der Libretti (S. 102f.) führe zu einem „libresken“, unauthentischen Lebensgefühl“ (S. 98). Während Goethe im Theater Sitten und Sprache des einfachen Volkes getreu gespiegelt sah (vgl. S. 16), beschreibt Gramsci zutreffend die durch die Perpetuierung spätestens seit der Romantik obsolet gewordener stilistischer Konventionen im Libretto des 19. Jhs entstandene Situation. Daß er den „gusto melodrammatico“ als „gusto nazionale“ betrachtet (S. 105), ist für das frühe 20. Jh. zweifellos richtig; „eine Konstante der it. Kultur seit Jh.en“ (S. 106) ist das ‚Opernhafte‘ aber schon deshalb nicht, weil im Ancien Régime Opera seria und buffa eben keine nationalen, sondern europäische Gattungen waren.

Die folgenden beiden Kapitel (S. 107-157) sind (sozial-)historisch ausgerichtet und forschen nach den Gründen, warum die Oper als „Medium“ (S. 109) in Italien die Position einnehmen konnte, die in anderen europäischen Ländern dem Roman zukam. Frau AMODEO verweist mit Recht auf die relativ niedrige Alphabetisierungsrate (S. 119f.), die traditionelle „Oralität“ der it. Lit. (S. 124), die wegen ihrer konservativ-klassizistischen Ausrichtung beim Publikum wenig populär war (S. 126-129). Dagegen sei die Oper ein „sehr geeignetes kollektivierendes Medium“, das „im Zuge der italienischen Nationenbildung“ zum „nationalen Medium“ werde (S. 143f.). Das alles ist sicher richtig, hat aber mit der ‚Opernhaftigkeit‘ der Oper wenig zu tun (als „kollektivierendes Medium“ hätte sich das Sprechtheater nicht weniger geeignet). Zwei Hypothesen zum Erfolg der Oper im Italien des 19. Jhs seien gewagt: Zum einen dürften die Erfolge, die Komponisten wie Rossini, Donizetti und Verdi in den Met-

ropolen Europas und der Welt feiern konnten, dem italienischen Selbstbewußtsein gutgetan haben, das mit kulturellen (oder sonstigen) Spitzenleistungen in der Gegenwart nicht verwöhnt wurde; zum anderen wäre aber zu prüfen, ob (spätestens seit Verschwinden der Buffa, d.h. ab der Mitte des 19. Jhs) nicht gerade die stereotype („opernhafte“ im Sinne Gramscis) Grandiloquenz der Texte den Wünschen der Komponisten, und/oder den emotionalen Bedürfnissen des Publikums entgegenkam. Die Dramaturgie Verdis wird (wie bei Victor Hugo) von großen Gesten beherrscht (Manrico, der bei „Di quella pira“ sein Schwert in die Höhe reckt; Alfredo, der Violetta die Geldscheine ins Gesicht wirft; Jagos Triumph über den ohnmächtigen Othello, etc.); vielleicht bedurften solche Gesten (oder Posen?) gerade des gelegentlich hohlen Pathos der Libretti.

Frau AMODEO stellt mit Recht fest, daß die Künstlichkeit der Librettosprache der Popularität der Oper in weniger gebildeten Schichten entgegenstand (S. 149); erst die neuen Medien Schallplatte und Rundfunk, die seit dem Ende des 19. Jhs die „Tradierung der Oper in Fragmenten“ ermöglichten, hätten den nationalen Ruhm der großen Komponisten, speziell Verdis, begründet (S. 154). [In diesem Zusammenhang wäre unbedingt auf die Rolle Enrico Carusos und der internationalen Spitzensänger einzugehen, die Frau AMODEO aber nicht berücksichtigt.] Erst im Zuge der Popularisierung der Oper sei auch das Bild des Patrioten Verdi konstruiert worden (S. 151). Hier sollte man vielleicht nicht das Kind mit dem Gefangenenchor ausschütten. Andererseits wurde selbst der als Freund Metternichs (vgl. hier 15,52) dafür denkbar ungeeignete Rossini im geeinten Italien zum Patrioten stilisiert (vgl. M. GREMPER, dazu hier 4,14), was immerhin für ein dringendes Bedürfnis nach nationalen Heroen spricht.

Die beiden letzten Kapitel behandeln die Auseinandersetzung mit der Oper in einigen bedeutenden Erzählwerken (S. 159-183, u.a. *Madame Bovary*, *Der Zauberberg*) und die „opernhafte“ Filme Fellinis, speziell *E la nave va* (S. 185-199). Die „partielle Aufmerksamkeit des Publikums“ (S.167), von der die Opernszenen der Romane des 19. Jhs Zeugnis ablegen, dürfte damit zusammenhängen, daß Leute, die ihr örtliches Opernhaus mindestens einmal pro Woche besuchten, erfolgreiche Werke naturgemäß immer wieder hörten, und ist vielleicht nicht ganz vergleichbar mit der Fragmentierung in Wunschkonzert-Nummern. Beim Film gibt es diese Häppchen-Kultur übrigens nicht, was zeigt, daß zwischen Oper und Kino trotz aller Gemeinsamkeiten auch bedeutsame Unterschiede bestehen.

Das anregende Buch lädt zu grundsätzlichen Überlegungen und Diskussionen ein, die unbedingt weitergeführt werden sollten.

\*ANJA OVERBECK, *“S’il y a en Europe une langue propre à la musique, c’est certainement l’italienne”*. Reflexionen über das Italienische als Sprache der Musik, aus: STEFFEN BUCH – ÁLVARO CEBALLOS – CHRISTIAN GERTH (Hrsg.), Selbstreflexivität. Beiträge zum 23. Nachwuchskolloquium der Romanistik (Göttingen, 30.05. – 02.06.2007), Bonn: Romanistischer Verlag 2008, S. 141-155

Stellt zunächst (S. 141-144) Urteile über die Singbarkeit des It. (im Vergleich mit dem Frz.) vor allem aus dem 18. Jh. zusammen und analysiert dann den Text der Arie „La donna è mobile“ sowie frz., engl. und dt. Übersetzungen (S. 145-151); die besondere Eignung des It. für den Gesang scheint wegen der „hohen Frequenz schallfüllender Vokale, [der] großen Anzahl langer, offener Silben, [des] freien Akzents, rhythmische[r] Stilmittel [im Vers]“ (S. 152) in der Tat gegeben (vgl. auch hier 15,27). [Nicht erwähnt wird, daß die frz. Nasalvokale vielen Sängern Probleme bereiten. – Verse wie *Comme la plume au vent* belegen nicht, daß „je nach Takt eine eher umgangssprachliche oder eine eher literarische Aussprache gewählt werden kann“ (so S. 149), da bei *plume au* Synalöphe eintreten muß. – Hinsichtlich des „elastischen Akzents“, der in frz. Gesangstexten „oftmals völlig konträr zu dem der Sprechsprache steht“ (S. 150), vgl. jetzt auch die Ausführungen GIGERS zu den *Vépres Siciliennes*, dazu u.,49.]

\*RENATO RAFFAELLI, *Don Giovanni tra antropologia e filologia. Nuove ricerche* (Latinus Ludus, Mondaino), Rimini: Guaraldi 2006, 205 S.

RENATO RAFFAELLI'S Studien zum Don Juan-Stoff sind den Lesern dieser *Mitteilungen* seit langem bekannt (vgl. hier 9,16; 11,30 zu in diesem Bd nicht wieder aufgenommenen Aufsätzen). Für den Klassischen Philologen war das Tabu, daß ein Lebender im Totenreich keine Speise zu sich nehmen darf (andernfalls kann er es nicht mehr verlassen), das im Mythos von Persephone, (rudimentär) in der Geschichte von den Lotophagen aus der *Odyssee* und im Volksmärchen begegnet (vgl. S. 10f.), der Anlaß, sich mit der aus derselben Vorstellung entwickelten Geschichte des *burlador* zu befassen, was der Titel des vorliegenden Bandes prägnant zusammenfaßt (vgl. die Vorrede, S. 14). Die neue Sammlung (vgl. auch R. RAFFAELLI, *Variazioni sul Don Giovanni. Mozart, Molière, Scott, Shakespear e il folclore*, Urbino 1990) vereinigt elf kürzere und längere Texte in drei Sektionen.

**Per un'antropologia del Don Giovanni:** *Dissoluti e convitati* (S. 19-39), vgl. hier 7,16. – *Ancora sulle cene dei morti* (S. 41-44), Belege für sprichwörtliches "den Teufel zu Gast laden" aus der *Historia* von D. Johann Fausten (1587) [vgl. auch das dt. Sprichwort „Wer mit dem Teufel essen will, muß einen langen Löffel haben“] und „cenar a los infernos“ bei Calderón. – „Dammi la mano in pegno“. *Accumuli di senso nella vicenda di Don Giovanni* (S. 45-67): In Tirso's *Burlador* gibt Don Juan der Statue zweimal die Hand, zuerst, wenn er verspricht, ihrer Einladung zum Essen zu folgen, dann in der Grabkapelle, wenn sie ihn verbrennt (S. 49; schon bei Cicognini ist ihre Hand nicht mehr heiß, sondern kalt, S. 50). Spätere Fassungen behalten meist nur den zweiten Händedruck bei (S. 55), aber bei Bertati und Da Ponte verschmelzen beide Berührungen zu einer, die symbolisch für das Mahl im Totenreich eintritt (S. 56). [Für eine Parallele zur Vision des Knaben Augustus, der von der Speise der Himmlischen kosten darf (S. 58f.), vgl. eine im MA weit verbreitete Legende (ATU 767): Ein Kind bietet dem Kreuzifix (oder einer Marienstatue mit dem Jesuskind auf dem Arm) Brot an, Jesus verspricht, ihm von „seinem Brot“ zu geben; das Kind stirbt wenig später. – Der Widerwille dessen, der von himmlischer Speise gekostet hat, gegen irdische Nahrung (S. 60), findet eine profan-erotische Parallele im ma. Herzmäre, vgl. EM 6, Sp. 933ff.] – *Il primo invito di Don Giovanni. Maschere e travestimenti in Mozart-Da Ponte* (S. 69-103), vgl. hier 7,22. – „Se vedeste che figura“. *Il convitato di pietra tra gesto parola immagine* (S. 105-128), vgl. hier 11,30.

**Due primi Don Giovanni:** *La prima volta in musica: Don Giovanni in Macedonia* (S. 131-156; zu *L'empio punito*, Text F. Acciaiuoli, Musik A. Melani, Rom 1669), vgl. hier 7,16. – *Il primo Don Giovanni di Mozart-Da Ponte: Luigi Bassi, pesarese* (S. 157-169), vgl. hier 8,24f.

**Intorno al Don Giovanni di Da Ponte:** *Reminiscenze classiche nel Don Giovanni di Lorenzo Da Ponte?* (S. 163-188), belegt Da Pontes Kenntnis der antiken Literatur anhand der Memoiren und verweist auf Plautus (*Miles gloriosus*, V. 1254-1259) als mögliches Vorbild für Don Giovanni's Empfänglichkeit für den „odor di femmina“ (S. 180), und auf Homer (*Ilias* 6,429f.) als Quelle für Don Ottavio's „hai sposo e padre in me“ (S. 182f.). – *Da Ponte rifacitore di Bertati: un assaggio* (S. 189f.), vergleicht die entscheidende Frage des Komturs in beiden Libretti [il tuo dover ora sai l. or]. – *Sui libretti viennesi di Da Ponte* (S. 191-194), anlässlich der Edition L. DELLA CHIÀS (vgl. hier 7,22).

*Don Giovanni tra filologia e psicanalisi* (S. 197-205), vgl. hier 8,25.

*Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, hg. von PIERRE BÉHAR und HERBERT SCHNEIDER (Musikwissenschaftliche Publikationen, 26), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2005, IX + 336 S. [vgl. hier 14,29-31]

Rez.: von ALBERT GIER, *Opernwelt* Dez. 2007, S. 35

\*GLORIA STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, aus: Studi musicali 35 (2006), S. 131-192

Während Ottobonis Bedeutung als Mäzen allgemein bekannt ist, sind seine Libretti noch kaum erforscht (S. 129). GLORIA STAFFIERI verzeichnet für die Zeit von 1688 bis 1729 acht *drammi per musica*, 2 Pastoraldramen, etwa zehn Oratorien und eine *fiesta teatrale* (vgl. die Liste, S. 131-133), die vorliegende Studie behandelt sechs *drammi per musica* des Kardinals, der seit 1695 Mitglied der Accademia dell'Arcadia war (S. 134); dabei ist nicht eine literarisch-stilistische, sondern dramaturgische Analyse beabsichtigt (S. 136f.). Charakteristisch für Ottobonis Libretti sei „da un lato una sentita esigenza di rinnovamento e di moralizzazione della materia drammatica, dall'altro un inesausto bisogno di spettacolarità“ (S. 182). Alle *drammi* behandeln histor. Stoffe, rücken Herrscher oder Heerführer ins Zentrum, sind von der Dichotomie Tugend / Vernunft vs. Laster / Triebnatur bestimmt und respektieren die drei Einheiten; unter den sieben bis neun Figuren sind meist ein bis zwei komische Rollen (S. 137-141).

Die Analyse der Libretti in zeitlicher Folge (S. 142-169) ergibt, daß *Statira* (1690) und *Ciro* (1712) auf Tragödien Racines (*Andromaque* und *Bérénice*, S. 144, bzw. *Athalie*, S. 168f.) Bezug nehmen, während z.B. in *Colombo* (1690) Einflüsse Pierre Corneilles zu beobachten seien (S. 150f.); *Costantino pio* (1710) basiere wie *Pariatis Costantino* auf Thomas Corneilles *Maximian*, entferne sich aber wesentlich weiter von diesem Modell als *Pariatis* (S. 162-164; auch Ottobonis *Ciro* sei ganz anders als *Pariatis* Version dieses Stoffes, vgl. S. 17f.). Der Kardinal treibe ein intertextuelles Spiel mit der frz. Tragödie (S. 169) und verschleierte dabei die Abhängigkeitsverhältnisse, indem er entweder auf mehrere frz. Modelle rekurriere oder eine frz. Vorlage mit Material anderer Herkunft kombiniere (S. 182). – Ein zweiter Teil (S. 169-182) bietet eine umfassende formale Analyse der Libretti (Zahl, Typen und Verteilung der Arien, etc.). In einem Anhang (S. 185-192) finden sich die Personenverzeichnisse, Listen der Bühnenbilder und Übersicht über die Quellen für alle behandelten Libretti.

[Georg Friedrich] Händel, *Ariodante*. Opera in tre atti. Libretto: anonym nach Antonio Salvi und Ludovico Ariosto. HWV 33. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von ANDREAS KÖHS, Kassel etc.: Bärenreiter 2007. BA 4079a, XV + 235 S.

*Ariodante* wurde im Herbst 1734 komponiert. Schon im Vorfeld der ersten Aufführung am 8. Januar 1735 nahm Händel gewisse Änderungen vor (vgl. das Vorwort von DONALD BURROWS, dt. S. IV-VII), die einerseits durch Umbesetzungen bedingt waren, andererseits die Fähigkeiten der Tänzerin Marie Sallé und ihrer Truppe gebührend zur Geltung bringen sollten. Die neue Ausgabe folgt der Aufführungsfassung von 1735; im Anhang (S. 226-235) sind zwei Alternativ-Arien und die ursprünglichen Tanzsätze für das Ende des zweiten Akts mit dem Kampf zwischen den „*Songes funestes*“ und den „*Songes agréables*“ *Ginevras* wiedergegeben, die Händel vermutlich deshalb ersetzte, weil sie „vom Effekt der Arie *Ginevras* (Nr. 30)“ ablenken könnten (S. V).

Die neue deutsche Übersetzung des Librettos wirkt insgesamt recht gelungen. Naürlich findet man vereinzelt Beispiele für die klassischen Ungeschicklichkeiten und Stilblüten: „Da ist er!“ für „*Eccolo*“ (S. 88) vergewalligt die Prosodie; „neues Fühlen stellt sich ein“ (für „*novo ardor m'accende il sen*“, # 42, S. 194) erinnert irgendwie an das Quartett im I. *Fidelio*-Akt; zu „in meiner Liebsten Näh' / kann ich erwarman“ (: „*mir Armen*“, für „*ma col mio bel tesor / sempre godere*“, # 9, S. 52) sagt man besser nichts; ganz typisch ist die Vertauschung „dass Ihr *König*, nicht *Vater* seid“ statt „*non sei padre*, essendo *re*“ (# 28, S. 134). Die Unterscheidung zwischen *tu* und *voi* bei der *Anrede* ist aufgehoben (dt. durchgehend *Ihr*). Andererseits finden sich aber viele ingenüose Lösungen (die freilich, so scheint es, recht häufig Änderungen der Vokallinie erforderlich machen): vgl. „*Schminken und Pudern und Malen / lässt mein Gesicht erstrahlen, / zu schmeicheln meinem Schatz*“ für „*Vezzi, lusinghe, e*

brio / rendano il volto mio / più vago al mio tesoro“ (# 1); oder „Du lebe und strafe / das schwere Verbrechen, / wenn Liebe ward Lüge / und Ehre ward Schmach. // 'S ist grausam und feige / sich selbst zu erstechen / für treulose Frauen: / Gib ihnen nicht nach“ für „Tu vivi e punito / rimanga l'eccesso / d'amore tradito, / d'offesa onesta. // Che il volger crudele / il ferro in se stesso, / per donna infedele, / è troppa viltà“ (# 22, die Nachdichtung bewahrt den Sinn erstaunlich gut). Hübsch ist auch „Hier im Grünen gluckst das Bächlein / nur von Liebe, und Gras und Bäume / flüstern mir verliebte Träume“ für „Qui d'amor nel suo linguaggio / parla il rio, l'erbetta, e'l faggio / al mio core innamorato“ (# 5), obwohl die Koloratur auf „innamorato“ natürlich sinnvoller placiert ist als auf „Träume“. Wie im letzten Beispiel wird das Reimschema häufiger variiert, manchmal verzichtet die Übers. auch ganz auf den Reim (vgl. # 21). Die dt. Fassung erfüllt ihren Zweck nicht zuletzt deshalb, weil sie über den reinen Wortsinn hinaus auch manches vom Stimmungsgehalt des Originals vermittelt.

[Georg Friedrich] Händel, *Amadigi*. Opera seria in tre atti. Libretto nach Antoine Houdar de la Motte. HWV 11. Deutsche Übersetzung von MICHAEL PACHOLKE. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von MARTIN SCHELHAAS, Kassel etc.: Bärenreiter 2008. BA 4031a, XII + 192 S.

Die Reihe der Opern-Klavierauszüge nach der Hallischen Händel-Ausgabe (vgl. auch oben) kommt erfreulich rasch voran. Im kurzen Vorwort des neuen Bandes (dt. S. VI-VIII) geht TERENCE BEST auf die Londoner Aufführungen 1715-1717 ein und bietet eine Inhaltsangabe; die vier im Anhang (S. 178-192) edierten Arien („Io godo, scherzo e rido“, „Affannami, tormentami“, „Torni la gioia in sen“, „Minacciami, non ho timor“) behandelt er nur knapp. [Die dt. Übers. des Vorworts enthält einige Merkwürdigkeiten: Warum „the 1715 season“ zur „Konzertsaison“ des Jahres 1715“ geworden ist, bleibt unerfindlich; statt „there is a great many Scenes [Kulissen] and machines to be mov'd in this Opera“ (zeitgen. Zeitungsnotiz) heißt es: „Da für die verschiedenen Szenen vielerlei Gerätschaften bewegt werden müssen“, u.a.m.]

„Einige Lesarten in der Musik und im Gesangstext weichen aufgrund neuester Quellenforschungen im Klavierauszug geringfügig von der Partitur ab“ (S. VII; hoffen wir, daß sich die Quellenforschungen nicht auf den Klavierauszug beschränkten), aber die Korrekturen sind nirgends aufgelistet. Wenige Fußnoten zum Notentext verweisen auf Varianten des Librettodrucks (S. 7, 8, 9, 154, 161), der meist die bessere Lesart bietet (S. 8 *nome* für *numi*, S. 9 *sei* für *sia*...).

Die deutsche Übersetzung des erfahrenen MICHAEL PACHOLKE (vgl. hier 15,35) erfüllt einmal mehr ihren Zweck, als Verständnishilfe zu dienen, obwohl hier und da etwas zu verbessern wäre. In den Rezitativen wird die Vokallinie häufig verändert; aus fünf Silben („io più lo sprezzo“, S. 9) können schon einmal acht werden („desto mehr muss ich sie hassen“).

Schief ist z.B. „Hat sie mit dir gesprochen“ (S. 10) für Dardanos Frage an Amadigi: „Ella ti corrisponde?“ („Erwidert [Oriana] deine Liebe?“). Dardanos erste Arie „Ich werd's Fatum schon bezwingen“ („Pugnerò contro del fato“, S. 12) bietet ein seltsames Konglomerat aus literarischer und Umgangssprache (was nicht dem Reim geschuldet ist, auf den die dt. Arientexte im allgemeinen verzichten). „Völlig verschmutzte Hexen“ (S. 24) für „lutte l'arpie più sozze“ ist nicht frei von unfreiwilliger Komik. Auch „Dieser Unmensch verlässt mich, weil er mich hasst nur“ (S. 30: „Il cruel m'abbandona, e mi detesta“) ist weder stilistisch noch syntaktisch sonderlich glückselig. In der folgenden Arie (# 5, S. 31) erstaunt „wie kannst verachten du“ für „e non tu muove“, wo sich „rührt dich denn gar nicht“ geradezu aufdrängt. Anderes ist dagegen gut gelungen, so z.B. der Anfang der Arie # 6 „Vado, corro al mio tesoro“ (S. 38): „Bald schon, cil ich zu meinem Schatze“, so daß die Koloraturen auf „Vado“ in der dt. Fassung auf „bald“ zu singen wären. Auch diesen Klavierauszug wird man künftig dankbar benutzen.

[Georg Friedrich] Händel, *Oreste*. Opera in tre atti. Libretto nach Giovanni Gualberto Barloci. HWV A<sup>11</sup>. Deutsche Übersetzung von BETTINA BARTZ & WERNER HINTZE. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von HANS GEORG KLUGE, Kassel etc.: Bärenreiter 2008. BA 4045a, XII + 175 S.

Das „Opernpasticcio *Oreste*“ führte Händel am 18. Dezember „1834“ (so liest man es in der dt. wie engl. Fassung des Vorworts, S. IV/VI) erstmals auf – da muß er wohl ein rüstiger Greis gewesen sein. Die Partituredition von BERND BASELT erschien schon 1991. Das kurze Vorwort von ANNETTE LANDGRAF (dt. S. IV-VI) informiert über Rahmenbedingungen und Sängerbesetzung der UA, nennt die Vorlage des Librettos (Barloci, Rom 1723) und gibt einen summarischen Überblick über die musikal. Entlehnungen: „In dem Pasticcio sind Stücke vereinigt, die während einer Zeitspanne von 27 Jahren entstanden sind, ohne dass dem Hörer ein Stilbruch erkennbar wird“ (S. IV).

Die dt. Übersetzung verändert in den Rezitativen die Vokallinie oft beträchtlich (vgl. S. 11f.: „E [q]uesto è il tuo delitto. / Sappi, che qui v'è legge, / che a tutti li stranier / morte prescrive. – Und das ist dein Verbrechen. / Höre! Hier gibts [sic] ein Gesetz, / das schreibt vor, / alle Fremden zu töten.“), ohne besonders wörtlich zu sein (am Ende desselben Rez. wird der Sinn auf den Kopf gestellt: „ma però rammentati, / che un secolo rassembra ogni momento / a chi bramoso aspetta alcun contento. – Aber du, vergiss nicht, / dass dem, der ohne Hoffnung in großer Not ist, / der kleinste Augenblick zur endlosen Qual wird“, S. 12, Hervorhebung A.G.). Manches ist ungeschickt, z.B. daß Pilade Hermione mit ihrem Namen anspricht (it.: „donzella“, S. 41), nachdem er sie unmittelbar vorher davor gewarnt hatte, Toante ihre Identität zu enthüllen (S. 39). – Die deutschen Arientexte verzichten meist auf den Reim (was auch bei „Herz : Schmerz“ für „sospir : martir“, # 3, S. 23, besser gewesen wäre); die so erworbene Freiheit wird nicht immer sinnvoll genutzt, vgl. den A-Teil von # 4, S. 14: „Agitato da fiere tempeste / se il nocchiero rivede sua stella / tutto lieto e sicuro sen va“, wo Händel das Toben der Elemente entfesselt, was in der dt. Fassung, die dem Unwetter ein vorzeitiges Ende setzt, eher unpassend wirken muß: „Wenn das Rasen des Sturmes vorbei ist, / sieht der Seemann mit Freuden die Sterne, / und sie leiten ihn sicher ans Land“.

In der verdienstvollen Reihe der zweisprachigen Händel-Klavierauszüge bei Bärenreiter zählt dieser Bd, was die Übersetzung angeht, zu den weniger gelungenen.

*Händel-Jahrbuch*. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle, 53. Jg. (2007), Kassel etc.: Bärenreiter 2007, 384 S.

Das Händel-Jahrbuch (vgl. zuletzt hier 15,35f.) dokumentiert wieder die wiss. Konferenz zu den Händel-Festspielen in Halle, die sich im Mozart-Jahr 2006 mit *Händels Klassizität* befaßte; nur wenige der siebzehn Beiträge waren dem Musiktheater gewidmet.

WOLFGANG RUF (*Anmerkungen zum Thema „Händels Klassizität“*, S. 11-20) unterscheidet für Händel drei Bedeutungen von ‚Klassizität‘: ‚Anerkennung als erstrangiger Komponist‘ (S. 11), ‚künstlerische Vorbildhaftigkeit‘ (S. 14) und ‚fortdauernde schöpferische Nachwirkung‘ (S. 15). Infolge der Händel-Opernrenaissance seit den 20er Jahren des 20. Jhs seien ‚in vielen musiktheatralischen und oratorischen Werken Anklänge an den Händelschen Stil des Erhabenen und an seine Arienmelodik zu finden‘ (S. 19). – REINHARD STROHM (*Klassizität, Klassizismus und Händel*, S. 21-31) geht aus von der nur im Dt. möglichen Unterscheidung zwischen ‚Klassik‘ und ‚Klassizismus‘ (S. 21), skizziert ADORNOS ‚idealistischen, überzeitlichen Begriff von Klassik‘ (S. 24) und den ‚funktionsgeschichtlichen‘ Ansatz‘ von H.R. JAUB, H.U. GUMBRECHT u.a. zur Beschreibung der ‚Kanonisierung der frz. Kultur des 17. Jhs‘ (S. 25f.). Unter Händels ‚Klassizität‘ verstehe man ‚immer mehr das Vermitteln einer nostalgisch verklärten noble simplicité‘ (S. 31).

WILHELM SEIDEL (*Die Zauberflöte und die Cäcilienode. Über die Macht der Musik in Händels Ode und Mozarts Oper*, S. 59-67): „Händels Ode stellt die Genesis und die erste Vollendung der Menschwerdung dar, die Vollendung, die Orpheus mit seiner Lyra bewirkt. Mozarts Oper dramatisiert die Hoffnung, ein neuer, aufgeklärter Orpheus werde die viele Jahrhunderte währende Verkünderung der natürlichen Lebens- und Gesellschaftsverhältnisse beenden und einen zweiten, auf menschliches Wissen und menschliche Weisheit gegründeten Naturzustand herbeiführen und garantieren. (S. 67)“

MICHAEL MAUL (*Zur mitteldeutschen Rezeption von Händels italienischen Opern und Kantaten vor 1715*, S. 131-160) weist anschließend an seine noch ungedruckte Diss. zur Leipziger Oper 1693-1720 (vgl. S. 134n) auf Entlehnungen it. Arien in Melchior Hoffmanns dreiteiliger Oper *Die asiatische Banise* hin (1712; insges. 112 Arien, vgl. S. 137): Hoffmann, der sich 1710/11 in London aufgehalten hatte (S. 136), fügte 32 it. Arien ein (S. 138), von denen 15 aus Francesco Mancinis Oper *Idaspe fedele* entlehnt sind, die im Frühjahr 1710 im Queen's Theatre aufgeführt worden war (S. 139); Hoffmann dürfte die Druckausg. der Arien aus London mitgebracht haben (S. 142f.). Das Libretto der *Asiatischen Banise* enthält auch drei Arientexte Händels (aus *Rinaldo*; aus dem Oratorium *La Resurrezione*, die Arie wurde in *Agrippina* übernommen; und aus der nur hs.l. überlieferten Kantate *Armida abbandonata* HWV 105, S. 143/46). Hoffmann hat offenbar spätestens in London Händels Bekanntheit gemacht (S. 148-150) und hatte Zugriff auf seine Notenbibliothek (S. 146).

ANNETTE LANDGRAF (*War Israel in Egypt wirklich ein Fehlschlag?*, S. 203-210) möchte die verhältnismäßig geringe Zahl von Aufführungen des Werkes zu Lebzeiten Händels (vgl. S. 203) damit erklären, daß der Komponist „in *Israel* ein besonderes Konzept verwirklicht [hatte], das er, gezwungen durch verschiedene äußere Einflüsse, nicht beibehalten konnte“ (S. 205); in der zweiten Hälfte des 19. Jhs stand das Werk regelmäßig auf dem Programm des Handel Festival im Crystal Palace, denn „*Israel in Egypt* war wegen seines großen Anteils an Chören und der geringen solistischen Portion [sic] für Aufführungen im Kristallpalast wesentlich besser geeignet als ein Werk mit vielen Arien und Duetten“ (S. 209).

RICHARD G. KING (*A New Source for Handel's Siroe, rè di Persia*, S. 243-270), zur Hs. Brüssel Bibl. Royale Ms. II 3976 (Fétis 2540), die etwa zur gleichen Zeit wie Händels Direktionspartitur geschrieben worden sei (S. 246) und von Händel selbst revidiert wurde, wobei er vor allem 229 Verse der [außergewöhnlich umfangreichen] Rezitative strich (S. 251); dies geschah möglicherweise während der einzigen Londoner Aufführungsserie, um die Oper für das Publikum attraktiver zu machen (S. 257).

In seinem Festvortrag (*Von der Oper zum Oratorium. Händels „Klassizität“ und die Ästhetik des 18. Jhs*, S. 291-309) hebt LAURENZ LÜTTEKEN hervor, daß Händel die Oper seit der frühen Entscheidung für Hamburg nicht als „höfisches Spektakel“, sondern als „kommerziell überwölbtes Instrument bürgerlicher Repräsentation“ betrachtet habe (S. 299); auch in London habe er als „wahrhaftiger Unternehmer“ agiert (S. 304). Das bürgerliche Theater fordere einen kritischen Zuschauer, „der sich angesichts der sichtbaren Geschehnisse der Welt ein Urteil bilden soll“ (S. 303). Die Hinwendung zum Oratorium, die erst die „Stilisierung Händels zum monumentalen Klassiker“ ermöglicht habe (S. 295), bedeute die „Zuspitzung einer auch in den Opern erkennbaren Idee (...) Auch hier wird (...) die Musik einem Auditorium vorgeführt, das darin nicht bloß eine Zusammenfassung seiner eigenen Lebenswirklichkeit erkennen sollte, sondern aufgerufen war, sich zu ihr in eine Beziehung zu setzen, wengleich geläutert von der heiligen Wirklichkeit der dargebotenen Stoffe“ (S. 308).

\*Carlo Goldoni, *Drammai comici per musica. I. 1748-1751*, a cura di SILVIA URBANI, introduzione di GIOVANNI POLIN (Carlo Goldoni, *Le opere*. Edizione nazionale), Venezia: Marsilio 2007, 950 S.

Goldonis Libretti sind bisher in der Gesamtausgabe G. ORTOLANIS (14 Bde, I classici Mondadori, Mailand 1935-1956) zu benutzen (Bde 10-12). Die Neuedition ist sehr verdienstlich und hochwillkommen; neun Bände sollen es werden, die wissenschaftliche Leitung hat ANNA LAURA BELLINA,

der wir schon die im gleichen Verlag erschienene Metastasio-Ausgabe (vgl. hier 10,17; 11,27; 12,28) verdanken.

Dem ersten Band ist eine sehr umfangreiche Einleitung von GIOVANNI POLIN vorangestellt (S. 9-119), die die Texte in den Kontext der zeitgenössischen Theaterpraxis stellt (vgl. S. 9). Besondere Aufmerksamkeit gilt Angelo Mingotti (S. 16-31), der seit 1747 das Teatro S. Moisè betrieb; nachdem Goldoni 1748 Claudio Cocchis *Maestra* (Text von Palomba) zu *La scuola moderna* umgeformt hatte (S. 46-50, Text S. 153-221), gab Mingotti *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* in Auftrag (Text S. 223-297), womit die Geschichte der originalen Opera buffa in Venedig beginnt (S. 24); Goldonis Zusammenarbeit mit Mingotti endete 1750 mit *Il mondo alla roversa*, dem vorletzten in diesem ersten Bd enthaltenen Libretto (das letzte, *La mascherata*, wurde zum Karneval 1751 im Teatro S. Cassiano aufgeführt). Die Einleitung analysiert nacheinander die zehn hier abgedruckten *drammi*, speziell hinsichtlich des Verhältnisses ernster und komischer Elemente (S. 46-89); am Ende stehen knappe Hinweise zur Rezeption (S. 90-102; zu Neuvertonungen seit den 60er Jahren S. 99ff.; vgl. auch die Übersicht, S. 948-950).

Die Edition folgt jeweils dem Erstdruck des Librettos (vgl. S. 127); die Lesarten sind in der „Nota ai testi“ (S. 125-151) zusammengestellt (S. 127-147), wobei die typographische Gestaltung nicht eben benutzerfreundlich ist, aber wir wollen uns nicht beschweren. – Der Kommentar (S. 855-902) erläutert „le locuzioni obsolete, dialettali, proverbiali o gergali, spesso scatologiche (...) Si commentano inoltre i materiali, le sostanze, le monete, i nomi propri e le usanze settecentesche relative al diritto, all'alimentazione, alla medicina e alla moda“ (S. 129). Auf die Bibliographie (S. 903-916) folgen noch eine tabellarische Übersicht über Aufführungen der *drammi* in Italien und Europa 1748-1771 (S. 920-923) und eine Liste der beteiligten Sänger (S. 924-947).

Die gedruckte Ausgabe, deren weitere Bände hoffentlich nicht allzu lange auf sich warten lassen, wird ergänzt durch die Internet-Seite [www.carlogoldoni.it](http://www.carlogoldoni.it) (vgl. S. 125; verantwortlich A.L. BELLINA und L. TESSAROLO), wo (Oktober 2007) 74 Texte bzw. Textfassungen (jeweils mit kritischem Apparat) abrufbar sind; die wichtige Mailänder Version der *Arcadia in Brenta* z.B. (von 1750, vgl. die Einl., S. 59-61) findet man dort (die gedruckte Edition enthält nur die erste Fassung, Venedig 1749, vgl. S. 299-371). Von *L'Arcifanfano re dei matti* gibt es vier elektronische Versionen: Venedig 1750 (gedruckt S. 585-641), Venedig 1750/51, Rom 1759 und Turin 1759. Außerdem bietet die Internet-Seite eine vollständige (nicht lemmatisierte) Konkordanz zu den Texten (z.B. mit 11.464 Belegen für die Konjunktion *e*) und Zusammenstellungen der auf Goldonis Theater bezogenen Passagen aus Antonio Groppos Katalog der 1737-1767 in Venedig aufgeführten *drammi per musica*, den *Annali drammatici* Cornianis und der Korrespondenz des Dichters. Ausgesprochen sympathisch berührt schließlich die Vorbemerkung:

Questo sito parla italiano. È la lingua di Goldoni in particolare e dell'opera in generale. La leggevano correntemente Caterina II di Russia, Maria Teresa d'Asburgo e Mozart, Maria Antonietta di Francia e Voltaire, Ferdinando VI di Spagna e il suo ministro Farinello, Giorgio III d'Inghilterra e Horace Walpole. Da Ponte la insegnava al Columbia College di New York. E certamente la sapete anche voi.

\*RAFFAELE MELLACE, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse* (Historiae musicae cultures, 110), Firenze: Olschki 2007, 312 S.

Gegenstand dieser sorgfältigen Untersuchung sind die Bühnenwerke, die Hasse in der letzten Phase seiner Karriere, in den Jahren 1760-1771, in Wien auf Texte Metastasios schrieb: drei *drammi per musica* (*Il trionfo di Clelia*, 1762; *Romolo ed Ersilia*, 1765; *Il Ruggiero*, 1771) und drei *feste teatrali* (*Alcide al bivio*, 1760; *Egeria*, 1764; *Partenope*, 1767) für den Habsburger-Hof, außerdem zwei Vertonungen älterer Libretti (*Zenobia*, 1761; *Siroe*, 1763) für Warschau bzw. Dresden. Das erste Kapitel (S. 13-30) rekapituliert die Umstände der Entstehung (während des Siebenjährigen Krieges war das Musikleben in Dresden zum Erliegen gekommen; Hasse hielt sich 1758-1760 in Neapel auf, ging dann nach Wien, blieb aber Kapellmeister des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (als poln. König August III.) bis zu dessen Tod 1763, S. 14-17) und die Aufnahme der Opern durch das Publikum (*Ruggiero* war ein Mißerfolg, S. 29).

Das zweite Kapitel behandelt „I libretti e la loro drammaturgia“ (S. 31-127): Hervorgehoben werden u.a. die Bedeutung Tassos und der Pastorale für Metastasio (S. 32) und seine Distanz zu Zeno und dem Neoklassizismus (S. 33). Auch die späten Libretti zeigen, daß Tugend Überwindung der Leidenschaft voraussetzt, und werden dadurch zum Fürstenspiegel (S. 34f.). Im *Trionfo di Clelia* (S. 36-57) müssen sich die Protagonisten zwischen Liebe und Patriotismus entscheiden (S. 41); während es in Metastasios älteren Libretti kaum szenische Aktion gibt, wird hier gezeigt, wie Orazio (Horatius Cocles) den Etruskern den Übergang über den Tiber verwehrt, bis die Römer die Brücke zerstört haben (S. 52-54). In *Romolo ed Ersilia* (S. 57-65) gewinnt das Gefühl gegenüber dem Heroismus die Oberhand (S. 57; Romolo hat auch weniger zu singen als Ersilia, S. 64), die Entwicklung zu einem „gusto preromantico“ zeichnet sich ab (S. 64). In *Ruggiero* (S. 65-81) steht der „esercizio eroico di virtù morali“ im Vordergrund (S. 66), die Affektanalyse dominiert gegenüber dem szenisch Spektakulären (S. 77); Vorbild könnte Mazzolàs *Ruggiero*-Libretto für Guglielmi (Venedig 1769) gewesen sein (S. 73-77). *Zenobia* (S. 81-96) sei ein für Metastasio untypisches Libretto (S. 85), da der lieto fine unvollkommen ist (S. 86); die von Hasse vertonte Version weicht kaum von der Originalversion (von 1740) ab (S. 95f.). *Siroe* (S. 96-111) hatte Hasse erstmals 1733 (für Bologna) vertont, in die Dresdner Version (1763) hat er Teile der älteren Musik übernommen (S. 100f.). Der Bologneser *Siroe* basierte auf dem Libretto von 1726, dagegen benutzte Hasse 1763 Metastasios Textfassung für Neapel 1727 (S. 101, vgl. die Tabelle S. 102-104). Während sich die Form des *dramma per musica* weitgehend verfestigt hat, experimentieren die drei Wiener feste teatrali (S. 111-121) mit neuen Lösungen (S. 120). – Zuletzt (S. 121-127) wird (im Anschluß an L. BIANCONI) das Verhältnis von „azione visibile“ und „canto“ exemplarisch an *Il trionfo di Clelia* untersucht. MELLACE geht davon aus, daß Gesten, Situationen etc. unmittelbar verständlich seien, der Sinn werde erst nachträglich logisch-verbal verdeutlicht (S. 121). Die folgende Tabelle (S. 122f.) setzt einen sehr allgemeinen Begriff von „Handlung“ voraus („O[rrazio] convince C[lelia]“ z.B. ist zweifellos eine sprachliche Handlung, ob es eine „azione visibile“ [Hervorhebung A.G.] ist, sei dahingestellt), so daß die Bedeutung visueller Elemente kaum erkennbar wird.

Das dritte Kapitel (S. 129-227) bietet eingehende Analysen zu Hasses Musik (mit 33 Notenbeispielen); im Anhang (S. 229-287) ediert M. je eine Arie aus *Il trionfo di Clelia*, *Romolo ed Ersilia*, *Il Ruggiero* und *Zenobia*. Das Buch stellt einen wichtigen Beitrag nicht nur zur Hasse- sondern auch zur Metastasio-Forschung dar.

Giovanni De Gamera, *Medonte re di Epiro* a cura di MARCO BIZZARINI (Testi per musica di Giovanni De Gamera, a cura di ANNA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI e FEDERICO MARRI), Treviso: Ensemble '900 2005, 245 S.

Die ersten vier Bände dieser verdienstvollen Edition haben wir hier 13,39f. angezeigt. Der fünfte bietet den ‚dramma per musica‘ *Medonte re di Epiro*, der (mit der – nicht vollständig erhaltenen, vgl. S. 149 – Musik von Felice Alessandri) erstmals in Mailand 1774 aufgeführt und von der zeitgen. Kritik nicht günstig beurteilt wurde (vgl. S. 163f.). Dennoch wurde das Libretto bis 1791 noch zehn Mal vertont, am erfolgreichsten war die Version von Giuseppe Sarti (UA Florenz 1777): von 48 durch Librettodrucke dokumentierten Einstudierungen entfallen nicht weniger als 33 auf Sartis Oper (S. 164f.).

Der Argomento des Erstdrucks nennt „Lycofron, Textor et Moller“ als Gewährsleute für den angeblich antiken Stoff, aber weder Lykophrons Gedicht *Alexandra* noch die beiden frühneuzeitlichen Quellen bieten Vergleichbares (vgl. S. 158f.), anscheinend wollte Gamera seiner neu erfundenen Geschichte mit fingierten Verweisen mehr Glaubwürdigkeit verleihen. – Die Geschichte von eifersüchtigen Medonte, der letztlich nicht verhindern kann, daß seine Braut Selene mit ihrem geliebten Arsace glücklich wird, nimmt in der Mailänder Fassung (S. 7-68) 1428 Verse ein; der Bearbeiter (möglicherweise Gamera selbst, vgl. S. 150), der das Buch für Sarti einrichtete, kam mit 842 Versen aus; er hat die ausgedehnten Rezitative durchgehend gekürzt, ohne den Gang der Handlung wesentlich zu verän-

dem (nur im III. Akt fallen zwei Szenen weg; während Akt I von 449 auf 306, II von 511 auf 404 Verse gekürzt wird, bleiben von ursprünglich 369 Versen des III. Akts nur 130 übrig); zahlreiche Nummern wurden ausgetauscht, aber nur wenige Arien gestrichen (fünf, denen eine zusätzlich eingefügte Arie gegenübersteht). Für Selene schrieb Gamerra zwei hochemotionale (Accompagnato-)Rezitative (Mailand II 8 bzw. III 4), in Florenz wurde interessanterweise die zweite dieser Szenen samt der folgenden Arie gestrichen.

Die Ausgabe ist mit philologischer Sorgfalt gearbeitet und läßt keine Wünsche offen: Die Textfassungen aus Mailand und Florenz (S. 69-105) sind jeweils vollständig abgedruckt, so daß man sie bequem vergleichen kann. Es folgen die „Macrovarianti dei pezzi chiusi“ (S. 109-143; 144-148 Alternativ-Fassungen der Finali), d.h. alle zusätzlichen Arien und Alternativ-Fassungen aus den 48 bekannten Libretto-Drucken sind vollständig (in nicht sehr übersichtlicher Typographic, aber wir wollen nicht meckern) abgedruckt. Am Ende stehen die *Schede* (S. 179-237), die die 48 Libretti und sechs überlieferten Partituren knapp aber ausreichend beschreiben. Das Nachwort des Herausgebers („Perpezio testuali di un dramma per musica“, S. 157-177) geht u.a. auf die Genese des Textbuchs und die Abhängigkeitsverhältnisse ein (vgl. das Stemma, S. 166) und vergleicht detailliert Mailänder und Florentiner Fassung (S. 168ff.).

Es handelt sich um eine grundsolide Edition, mit der man gern arbeitet; auf die (hoffentlich bald) folgenden Bände der Reihe dürfen wir uns freuen.

*Muscorum* [Bd VI] (2007-2008): *Michel-Paul-Guy de Chabanon et ses contemporains*, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais 2008, 372 S.

Der neueste Bd von *Muscorum* (vgl. zuletzt hier 15,26-28) ist dem Geiger, Dramatiker und Musikschriftsteller Michel-Paul Guy de Chabanon und seinem Kreis gewidmet: „Les quinze articles (...) contribuent à lever le voile sur la vie et l'activité de Michel-Paul-Guy de Chabanon ainsi qu'à lui offrir la place qu'il mérite au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle“ (Préface von GHYSLAINE GUERTIN und LAURINE QUETIN, S. 6).

SUSANNA CAVIGLIA kommentiert das (farbig wiedergegebene) Chabanon-Portrait von Joseph-Siffred Duplessis (S. 9-12). – BERNARD CAMIER (*Musique et société coloniale. Saint-Domingue à l'époque de Chabanon*, S. 13-34) weist auf das intensive Theater- und Musikleben in Santo Domingo hin (aufgeführt wurden ausschließlich Opéras comiques, vgl. S. 17; auch mit kreolischen Texten, vgl. S. 20), geht auf Kontakte zwischen 'weißer' und 'schwarzer' Musikkultur (S. 23) und auf Chabanons Äußerungen zur Musik der Schwarzen ein (S. 26-29).

MARIE DEMEILLIEZ (*Apollon, Momus, Perroquet. Michel Chabanon, danseur et musicien sur la scène du collège jésuite de Paris (1737-1745)*, S. 35-64), zu den Theateraufführungen in den Jesuitenschulen und speziell im Collège Louis-le-Grand; für die Balletteinlagen wurden auch renommierte professionelle Tänzer verpflichtet (S. 43-46). Chabanon übernahm Sprechrollen in einer Tragödie und zwei Komödien (S. 38), wirkte aber vor allem in den acht Jahren seiner Schulzugehörigkeit (1737-1745) kontinuierlich in den Balletten mit, was auf bemerkenswertes tänzerisches Talent schließen läßt.

RAPHAËLLE LEGRAND (*Chabanon et Rameau: l'éloge paradoxal*, S. 65-79) zeigt, daß Chabanon in *L'Éloge de M. Rameau* den kürzlich verstorbenen Komponisten als Neuerer verteidigt (S. 70), dessen Werk freilich über kurz oder lang (u.a. durch die neue Gattung Opéra comique) überholt sein werde (S. 71f.); des weiteren nutzt er die Gelegenheit, sich grundsätzlich zur musikalischen Nachahmung (S. 72f.) und zur Bedeutung der Instrumentalmusik (S. 73f.) zu äußern.

GHYSLAINE GUERTIN (*„Le cher papa Voltaire“ de Chabanon*, S. 81-94) zeichnet nach, wie die zunächst sehr herzliche Beziehung zwischen Chabanon und Voltaire zerbrach, während der Jüngere unter Anleitung des berühmten Dichters *Eudoxie* (1769) schrieb: Voltaire „pense *Eudoxie* en y projetant sa propre conception littéraire sur les rapports entre le tragique et l'opéra, alors que Chabanon la conçoit en fonction de ses principes sur l'opéra comme genre proprement musical“ (S. 84).

ADRIAN LA SALVIA (*La vie du Dante*, S. 97-130), zur "populärwissenschaftlichen" (S. 119) Darstellung von Dantes Leben und Werk (einschließlich der lat. Schriften) "auf dem Boden einer rationalistischen Ästhetik" (ebd.), die zeittypischen Mißverständnissen (z.B. "Verwechslung von Autor und Ich-Erzähler", ebd.) nicht entgeht.

CÉCILE CHAMPONNOIS (*La magnificence de Sabinus, tragédie lyrique de Michel-Paul-Guy de Chabanon et François-Joseph Gossec*, S. 131-188) situiert *Sabinus* (UA 4.12.1773) im Rahmen der Festlichkeiten zur Hochzeit des Comte d'Artois (im November/Dezember 1773 wurden sechs Opern gegeben, darunter drei UAen, aber z.B. auch Lullys *Bellerophon*, S. 132f.), faßt das wenige zusammen, was wir über die Entstehungsgeschichte wissen (S. 137-141), und wertet das Archivmaterial (Dokumente im Anhang, S. 165-187) zu Bühnenbildern, Kostümen, Balletteinlagen, Sängern und Orchester der *Sabinus*-Aufführungen aus (S. 137-155); entgegen zeitgen. Berichten habe die Oper sehr wohl Erfolg gehabt (S. 155f.). [S. 157 Z. 3 "du comte de Provence" i. 'd'Artois' (dieselbe Verwechslung scheint Chabanon selbst unterlaufen zu sein, vgl. ebd. das erste Briefzitat). – Daß Dante sich "à la recherche d'une branche de rameau" im Wald verirrt (S. 143), steht nicht in der *Divina Commedia*.] – Mit *Sabinus* befaßt sich auch LAURINE QUETIN („*Le beau et triste opéra de Sabinus*“, S. 189-211); sie analysiert die Dramaturgie des Librettos und Eigenarten der Komposition und situiert das Werk in die Übergangsphase zwischen *tragédie lyrique* und der Oper des frühen 19. Jhs (S. 205). [Unter den fünf (statt sechs wie bei CHAMPONNOIS) Opern, die zur Hochzeit des Comte d'Artois aufgeführt worden seien (S. 191), fehlt *Isménor* von Desfontaines und Rodolphe.]

SOPHIE LE MÉNAHÈZE (*Les ambiguïtés de la polémique dans l'Épître sur la manie des jardins anglais de Chabanon*, S. 213-227) wertet Chabanons Verteidigung der klassischen französischen Gartenkunst als „œuvre de circonstance et non pas comme le fruit de convictions définitives“ (S. 221).

ANNE BARRAULT (*Pierre Michel Hennin (1728-1807) – diplomate d'Ancien Régime et homme des Lumières*, S. 229-251) stellt einen Freund Chabanons vor, der als frz. Geschäftsträger in Genf auch enge Beziehungen zu Voltaire unterhielt.

ORA FRISHBERG SALOMAN (*Lacépède, Critical Contemporary of Chabanon: Divergent Perspectives in the Music Treatises of 1785*, S. 253-277) behandelt Lacépèdes (wesentlich von Rousseau beeinflusste) *Poétique de la musique* im Vergleich mit Chabanons an Rameau anschließender Schrift *De la musique* (1785). – AKIKO KOANA (*M.P.G. de Chabanon et C.G. Körner – la notion de caractère au XVIII<sup>e</sup> s.*, S. 279-290) sucht (durch Hillers 1781 ersch. Übersetzung der *Observations sur la musique* vermittelten, S. 281f.) Einfluß Chabanons auf Christian Gottfried Körners Schrift *Über Charakterdarstellung in der Musik* (1795) wahrscheinlich zu machen; die festgestellten Gemeinsamkeiten („Tous deux essaient (...) de classer les caractères en se fixant des points de repère“, S. 283f.) sind allerdings sehr unspezifisch. [„Hofmeister“ heißt soviel wie „Hauslehrer“, nicht „directeur de la musique de la cour“, wie S. 281 übersetzt wird.] – Mit Hillers Übersetzung der (irrtümlich Chastellux zugeschriebenen) *Observations* befaßt sich auch TANEHISA OTABE (*M.P.G. de Chabanon et J.A. Hiller: les Observations sur la musique en Allemagne (1781)*, S. 291-322); er bietet eine (nur knapp kommentierte) frz. Übers. der Widmungsvorrede und der Übersetzer-Fußnoten Hillers.

BRIGITTE VAN WYMEERSCH (*Chabanon et l'âge d'or*, S. 323-336) analysiert das (wohl von Chabanons Bruder Maugris verfaßte) Ballett-Libretto *Alexis et Daphné* (nach einer von Gessners *Idyllen*) und Gossecs Musik. [Die „fascination, empreinte de nostalgie, pour un âge d'or révolu ou à construire“ der Aufklärung (S. 324, Hervorhebung A.G.) unterscheidet sich deutlich von der Grundstimmung antiker Bukolik, in der das Goldene Zeitalter stets unwiderbringlich verloren gedacht wird. – Den „*Re pastore* de Guarini“ (S. 323) hat die Verf. mit dem *Pastor fido* von Metastasio verwechselt.]

Abschließend illustriert DAVID GASCHE (*L'octuor à vent (opus 103) de Beethoven (1793) ou „la force des sons“*, S. 337-361) am Beispiel des frühen Beethovens Chabanons Auffassung „que la musique ne se restreint pas à une simple imitation de la nature mais possède en elle-même un langage expressif résultant de l'instinct créatif immédiat“ (S. 337).

\*LUMEN. *Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies – Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle* XXVI (2007), xi + 258 S.

Der vorliegende Band dokumentiert den 31. Kongreß der Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle zum Thema „Imitation et invention au siècle des Lumières“ (19-22.10.2005, vgl. das Vorwort, frz. S. vii-ix); die fünfzehn Beiträge behandeln Aspekte der engl. und frz. Literatur (Lesage, Marmontel, Ovid-Rezeption...), Kunstgeschichte, Religionsphilosophie und Geschichte der Medizin. Zwei Studien sind musikästhetischen Fragen gewidmet: GHYSLAIN GUERTIN (*L'imitation comme entrave à l'innovation: le grand combat de Chabanon*, S. 191-203) zeigt, daß Chabanon die Musik im Gegensatz zur dominierenden Nachahmungsästhetik als autonome Ausdruckskunst begreift (S. 195), woraus die Aufwertung der Empfindungen ausdrückenden Instrumentalmusik resultiert (S. 196f.). „Quant à l'opéra, il a défendu son caractère merveilleux et sa puissance à émouvoir en expliquant la nature du travail de collaboration qui intervient entre les créateurs qui participent à sa réalisation tout en respectant leur autonomie. (S. 202)“ – Auf Chabanon nimmt auch LAURINE QUETIN (*La reconnaissance de "l'universalité de la langue musicale": Antonio Salieri et l'opéra en France après 1780*, S. 205-226) durchgehend Bezug; am Beispiel der frz. Opern Salieris (*Les Danaïdes, Tarare, Les Horaces*) zeigt sie, daß „subrepticement, ce genre est devenu plus musical que littéraire, tandis que le sentiment était reconnu comme l'élément fondateur du langage musical“ (S. 206). Behandelt werden die Libretti (S. 206-213: „le livret d'opéra s'achemina insensiblement vers le drame“, S. 207), das Rezitativ (S. 213-217: „processus d'intégration progressive de techniques d'écriture italiennes“, S. 214) und die Bedeutung des Orchesters (S. 217-222: „La musique acquiert le statut autonome d'un texte dramatique par ses propres moyens“, S. 220).

\*JÜRGEN VON STACKELBERG, *Figaro, Don Giovanni und Così fan tutte. Da Pontes Libretti und deren Vorlagen. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte von Mozarts Opern* (Beihefte zu ‚Quo vadis, Romania?‘, 24), Wien: Praesens 2008, 87 S.

JÜRGEN VON STACKELBERG, Göttinger Emeritus für Romanische Philologie mit ausgeprägten komparatistischen Interessen, hat sich wiederholt mit Da Pontes Libretti für Mozart befaßt (vgl. hier 5,17; 7,22, sowie die unten angezeigten Aufsätze). In diesem kleinen Buch zieht er die Summe seiner einschlägigen Studien. Die Texte basieren auf „Vorträgen (...) vor einem Laienpublikum“ (S. 8), was vielleicht erklärt, warum die eine oder andere Ungenauigkeit stehen geblieben ist (die Pompadour war nicht die Maîtresse des „sechzehnten Ludwig“, S. 17; vor 1867 konnte es keinen „K.- und K.-Operndichter“ (S. 59) geben; in den it. Zitaten finden sich einige Druckfehler).

Ein kurzes biographisches Kapitel (S. 9-15) hebt die Nähe des jungen Da Ponte zur frz. Aufklärung hervor. [Metastasio war 1781 nicht ‚90jährig‘ (so S. 10), sondern 83 Jahre alt.] – Das Kapitel zu den *Nozze di Figaro* (S. 16-44) bietet einen detaillierten Vergleich zwischen Beaumarchais Komödie und dem Libretto [wenige Versehen im Detail: Nicht der Figaro des Beaumarchais „verdingt sich als Tänzer bei der Oper“ (S. 31), sondern ein Tänzer erhält den Posten, für den Figaro qualifiziert gewesen wäre; „Bankier in einem Spielkasino“ (ebd.) I. ‚Bankhalter‘. Da Ponte hat Figaros „Empfehlung, Cherubino solle sich nicht vom Schloss entfernen“ (Ende I. Akt), nicht weggelassen (S. 36), sondern weniger explizit formuliert („Io vo' parlarti / Pria che tu parta“). Die Beschreibung des „verwirrenden Versteckspiels im Zimmer der Gräfin“ (S. 37) vermischt I. und II. Opemakt.] STACKELBERG unterstreicht die Ähnlichkeit Figaros mit seinem Erfinder (S. 21) und urteilt differenziert über den angeblich „revolutionären Charakter“ der Oper (S. 38f.).

Den *Don Giovanni* (S. 45-74) liest er vor der Folie von Molières *Don Juan* und mit Blick auf Bertati, der bekanntlich Da Pontes unmittelbare Vorlage war (vgl. u.). [Donna Anna wird nicht von Elvira und Ottavio „darüber auf[ge]klärt[,], dass Don Giovanni der Mörder ihres Vaters ist“, so S. 55,

sondern sie erkennt ihn schließlich an der Stimme. Leporellos Engangsmonolog besteht nicht aus „Siebensilbern“, so S. 65, sondern aus Ottonari (ebenso wie die entsprechende Passage bei Bertati, wo es sich keineswegs um „holprige Prosa“, ebd., handelt), die ersten vier sind *versi tronchi* (und die ‚Genialität‘ Da Pontes, vgl. S. 58, zeigt sich u.a. darin, daß diese *versi tronchi* Mozart die abgehackte, einsilbige Redeweise des mürrischen Leporello quasi vorschreiben, der erst mit dem *verso piano* „Voglio far il Gentiluomo“ ein bißchen auftaut.)]

Das Kapitel über *Così fan tutte* (S. 75-85; vgl. schon hier 7,22) nennt Ovid, Cervantes, Ariost und Marivaux als Vorlagen des Librettos. Da Pontes „Misogynie“ (S. 82) wäre eingehender zu diskutieren, als es an dieser Stelle möglich ist (STACKELBERG weist mit Recht darauf hin, daß die Frauen (die offenbar zu viele schlechte Romane gelesen haben) an Molières *précieuses ridicules* erinnern, S. 81, d.h. lächerlich ist ihre Überspanntheit; ob der Zuschauer Don Alfonso's Gemeinplätze über die angeborene weibliche Untreue (die mit Despinas gleichlautenden Vorwürfen an die Adresse der Männer korrespondieren!) ernst nehmen sollte, scheint ebenso fraglich wie die Behauptung, die Männer hätten „nichts dazugelernt“, S. 84). Daß Mozart das Libretto „entparodiert“ haben soll (S. 85), leuchtet mir immer noch nicht ein; zu Beispielen für (aus meiner Sicht) musikalische Ironie in der Oper vgl. hier 14,38 [zum ersten Duett von Fiordiligi und Dorabella vgl. jetzt auch MAURER ZENCK, dazu u.,35f., S. 220f.].)

\*JÜRGEN VON STACKELBERG, *Von Molière zu Mozart. Giovanni Bertatis Libretto zu Giuseppe Gazzaniga's Don Giovanni*, in: Acta Mozartiana 54 (2007), S. 99-114

Zeigt an wörtlichen Zitaten und Reminiszenzen, „daß Molière in Bertatis Libretto unleugbare Spuren hinterlassen hat“ (S. 103), die Da Ponte größtenteils eliminiert. Der „Libertinismus“ Don Juans, „seine epikuräische Einstellung, sein Hedonismus und sein Agnostizismus“ (S. 106) treten freilich schon bei Bertati in den Hintergrund, der die Gespräche, die Herr und Diener bei Molière führen, stark kürzen muß (S. 107). „Bertati machte mit seiner Hinzuziehung Molières eher eine Ausnahme“ unter den it. Don Giovanni-Opern des 18. Jhs (S. 113). [Zum Kleidertausch von Herr und Diener (S. 104) vgl. auch R. RAFFAELLI über „maschere e travestimenti“, s.o.,24. „Albert Einstein“ (S. 105) l. wohl ‚Alfred‘. S. 112 Z. 8 v.u. „Verfassung“ l. ‚Versfassung‘. S. 113 Z. 5 v.o. „Vincenzo Bighini“ l. ‚Righini‘.]

\*JÜRGEN VON STACKELBERG, *Don Giovanni und Elvira. Von Molière über Giovanni Bertati zu Lorenzo Da Ponte*, aus: Freiburger Universitätsblätter H. 178 (Dezember 2007), S. 59-65

Nachtrag zur oben angezeigten Studie: Bei Bertati, der auch hier dem Vorbild Molières folge, wandle sich Elvira früh von der leidenschaftlich Liebenden zur nur um Don Giovanni's Seelenheil besorgten „frommen Person“ (S. 61), bei Da Ponte bleibe sie bis zum Ende die „treu und unerschütterlich liebende Frau“ (S. 64). [Zur Zeit Mozarts kann *ritiro* (S. 63) kaum etwas anderes bedeuten als „Kloster“. Da Pontes Don Giovanni lädt Elvira nicht „auf dem Friedhof“ (so ebd.), sondern bei sich zu Hause ein, mit ihm zu essen.]

CLAUDIA MAURER ZENCK, *Così fan tutte. Drama giocoso und deutsches Singspiel. Frühe Abschriften und frühe Aufführungen*, Schliengen: Ed. Argus 2007, 465 S.

Das schön gedruckte Buch (63 Abb.en) hätte eigentlich nur ein Aufsatz zu einer frühen *Così fan tutte*-Abschrift werden sollen (vgl. das Vorwort, S. 11), wuchs sich aber aus zu einem Exempel „deutscher ‚Opernalltagsgeschichte‘“ um 1800 (S. 23). Mit dem Instrumentarium der Philologie werden vier Fragenkomplexe untersucht (vgl. die Einleitung, S. 15-30, speziell S. 23f.):

- Anfertigung und Verbreitung von (Partitur-)Abschriften und -Drucken (Kopisten, Verbindungen zwischen Theaterdirektoren etc.)
- „Wie funktionierte damals eine Opernaufführung?“ (Informationen über Sänger- und Orchesterbesetzung, Bühnenbild, Kostüme etc., die sich aus Partituren oder Librettodrucken entnehmen lassen)
- deutsche Übersetzungen und Bearbeitungen (vgl. dazu schon hier 14,30)
- „Bearbeitungen der Musik, also Kürzungen in Rezitativen oder in geschlossenen Nummern, Auslassungen ganzer Arien und Ensembles, aber auch die Interpolation von Einlegearien und -ensembles“.

Neben Musikhss. werden auch Librettodrucke einbezogen, und es wird „alles zusammengetragen, was irgendwie wissenschaftlich schien“ (S. 21). Am Ende der Einleitung steht eine Übersicht über *Così*-Erstaufführungen mit Quellenangaben (S. 25-30).

Im folgenden werden zunächst (S. 31-44) die vier frühen Abschriften der Partitur mit it. Text kurz vorgestellt. Die Striche in der Wiener Direktionspartitur (B) gehen höchstwahrscheinlich auf Mozart selbst zurück (vgl. S. 39); die Londoner Abschrift (C) sei als „Ansichtsexemplar“ des Wiener Kopisten Sukowaty konzipiert (S. 40f.), E wurde für Großherzog Ferdinand, F wohl für einen Sammler kopiert (S. 42f.). – Die nächsten Kapitel sind jeweils den im Zusammenhang mit frühen Aufführungen entstandenen Hss. und weiteren Zeugnissen gewidmet: Dresden 1791 (S. 45-64; Striche dienten u.a. dem Zweck, „komische Übertreibungen“ zu beseitigen, S. 57); it. und dt.sprachige Aufführungen in Prag 1791 (S.65-87; S. 66 zur mus. Ironie im ‚Duett‘ der beiden Frauen zu Beginn des ersten Finales), Donaueschingen 1791 (S. 88-134; neben dem gedruckten Text der Gesänge ist ein hs.liches Libretto mit den Dialogen erhalten, S. 88; die Partitur dürfte nach einer Wiener Abschrift – B oder C – kopiert worden sein, S. 98; detailliert untersucht werden die Verzierungen im Donaueschinger Stimmenmaterial, S. 104-119; interessant ist, daß die Donaueschinger Despina [‚Nanette Fuchsbalg‘] ihre Herrinnen mit überspannten Romanheldinnen vergleicht, S. 124f. [‚Philosoph‘ ist im 18. Jh. kein ‚Beruf‘ (so S. 132, zu Don Alfonso), sondern bezeichnet einen Menschen, der an alle Dinge vorurteilsfrei rational herangeht]); Frankfurt 1791 (S. 135-150; die Vorlage der Hs. sei wohl Mozarts Autograph, das er bei seiner Reise nach Frankfurt 1790 dabei gehabt haben dürfte, S. 143 [‚Herr Wende‘ (S. 137) hieß nach Ausweis des Facsimile (S. 136) Mendel]; Hamburg 1796/97 (S. 151-244; der Theaterdirektor Schröder bezog die Noten offenbar vom Mannheimer Theater, wo *Così* 1793 keinen Erfolg gehabt hatte, S. 173, erstellte aber eine eigene Textfassung auf der Basis von Bretznerns Übersetzung, S. 176ff. [zur Autorschaft S. 190f.]; ab der zweiten Aufführungsserie [u.d.T. *Die Wette*, Juli 1796] wußten die Frauen über die Intrige der Männer Bescheid, S. 192), mit interessanten Details zur Sängerbesetzung (S. 208-215), zur „deploralen Situation des Orchesters“ (S. 216-227, vgl. S. 221; die Situation in Hamburg Ende des 18. Jhs unterschied sich offenbar nicht allzu sehr von jener in Baden-Baden ca. 1840, vgl. dazu MUNGES, s.u.,49), dem Verhalten der Zuschauer auf der Galerie (S. 228f.) und zur Bühnenausstattung (S. 229-235).

Eine bisher unbekannte Abschrift in der Bibliothek der Harvard Univ. (S. 244-265) geht auf die Direktionspartitur B zurück (S. 248), die allerdings nicht ihre direkte Vorlage war (S. 250). – Das folgende Kapitel (S. 266-303) ist den Strichen in frühen Abschriften gewidmet (nach dem Tod Josephs II. wurden, offenbar mit Rücksicht auf seinen Nachfolger Leopold, etliche Anzüglichkeiten eliminiert, S. 229). [Die Verf. nimmt an, Despinas „Una donna a quindici anni“ # 19 sei ursprünglich als Auftrittsarie gedacht gewesen, dann aber durch # 11 ersetzt und in den II. Akt verschoben worden, S. 297-300; da Despina im I. Akt allein auf der Bühne gewesen wäre, macht dann allerdings ihr auf die beiden Mädchen bezogenes Aparte „Par ch’abbian gusto / Di tal dottrina“ Schwierigkeiten. Die Vermutung, Despina habe sich mit den Männern im Publikum „ins Einvernehmen über die zuhörenden Damen“ setzen wollen, S. 299, ist extrem unwahrscheinlich: Wie hätte die Sängerin das gestisch-mimisch verdeutlichen sollen? Wenn die Arie tatsächlich umgestellt worden sein sollte, dürfte ‘die Stelle untextiert worden sein.]

Das letzte Kapitel (S. 304-359) behandelt die frühe deutsche Aufführungsgeschichte von *Così fan tutte* im Überblick, geht dabei auf das Publikum (S. 309-311) und die Spielplangestaltung (S. 311-315) in Hof- und bürgerlichen Stadttheatern ein; das Adelpublikum mag weniger prüde gewesen sein als die Bürger (S. 313f.) [daß die außereheliche Schwangerschaft in Gemmingens Lustspiel *Der deutsche Hausvater* 1781 beim Wiener Publikum offenbar keinen Anstoß erregte, S. 317f., ist ein interessantes Gegenbeispiel zu Marmontels Adaptation seines eigenen *conte Annette et Lubin* (1762, Musik von Laborde), die der außerehelichen Schwangerschaft der Protagonistin wegen nur an Privattheatern gegeben werden konnte, vgl. CHARLTON in FS SCHNEIDER, dazu hier 15,23]. Eingriffe, die der bürgerlichen Moral zu ihrem Recht verhelfen sollen, werden erst seit Bretzner 1794 häufiger (S. 340). – Die abschließende Interpretation des Librettos (S. 341-358) gelangt zu dem Ergebnis, daß Don Alfonso als Moralist in der frz. Tradition des 17. Jhs über die naive Empfindsamkeit der jungen Leute triumphiert (S. 358).

Im Anhang sind verschiedene deutsche Texte vollständig abgedruckt: die Gesänge der Frankfurter Fassung von 1791 (S. 361-372), die Prager Fassung (mit gesprochenen Dialogen, kompiliert aus verschiedenen Quellen, S. 373-401), Bretzners in Leipzig 1794 gedrucktes Libretto (S. 405-424), die gesprochenen Dialoge der Hamburger *Wette* (1796/1807, S. 425-438) sowie zwei Hamburger Rollenhefte (S. 439-443).

Die umfassende Untersuchung stellt einen gewichtigen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Opern Mozarts dar.

LORENZO DA PONTE, *Libretti londinesi*, a cura di LORENZO DELLA CHÀ (Testi e documenti, XVII), 2 Bde, Milano: Il Polifilo 2007, XVIII + 1039 S.

LORENZO DELLA CHÀ verdanken wir schon die Ausgabe der Wiener Libretti Da Pontes (vgl. hier 7,22). Die hochwillkommene Edition der nahezu unbekanntenen Londoner Libretti folgt den gleichen Prinzipien: Textgrundlage ist in der Regel der erste bekannte Libretto-Druck (S. XV; für *Merope*, das Pasticcio *La prova dell'opera*, das Intermezzo *Le nozze de' contadini spagnuoli* und die Kantate *Le nozze di Tamigi e Bellona* folgt die Ausg. den hs.lichen Zensurlibretti, da keine gedruckten Texte existieren). Der Kommentar (S. 723-862) nennt jeweils die Textgrundlage und andere bekannte Exemplare des Librettos, bietet eine Übersicht über die Nummernfolge, eine Inhaltsangabe, diskutiert die Stoffvorlage(n) (mit Einzelstellen-Vergleich, vgl. z.B. S. 798-806 zu *Trionfo dell'amor fraterno* nach Frugonis it. Übers. von Rameaus *Castor et Pollux*, Text P.-J. Bernard), dokumentiert die Aufführungen in London und zitiert die bekannten Rezensionen.

Als Dichter des King's Theatre (1794-1797/98 und 1801/02-1804) verfaßte Da Ponte vier neue Buffa- und fünf Seria-Libretti, übersetzte Favarts *Belle Arsène* (Musik von Monsigny) und Guillard's *Arvire et Evelina* (Musik von A. Sacchini) und bearbeitete zahlreiche fremde Texte (D. GOLDIN, MGG<sup>2</sup>, hat zehn Adaptationen in ihre Werkliste aufgenommen). Sechs dieser Bearbeitungen sind hier abgedruckt (S. 469-664; u.a. die Neufassung von Bertatis *Don Giovanni*-Buch); hinzu kommen ein Pasticcio, ein Intermezzo und eine Kantate (s.o.), sowie ein Pamphlet, in dem Carlo Francesco Badini (Da Pontes Vorgänger am King's Theatre) die erste Londoner Buffa seines Rivalen, *La scuola dei maritati*, kritisiert, und Da Pontes Antwort (S. 667-721; die Umgangsformen unter Schriftstellern sind seitdem höflicher geworden, ob das ein Gewinn ist, scheint fraglich). – Es folgt (S. 865-1007) eine sehr nützliche Chronik, die Da Pontes Beziehungen zum King's Theatre 1793-1805 nach Briefen, Presseberichten etc. dokumentiert.

Die schön gedruckte und gebundene Ausgabe eröffnet jetzt die Möglichkeit, die zweite Phase von Da Pontes Librettisten-Karriere eingehend zu studieren. In den Buffe parodiert er gelegentlich Seria-Klischees, vgl. das Sextett in *La scuola de' maritati* (I 2), wo die Strophe der unglücklichen Familienmitglieder: „Ah che da mille furie / L'alma agitar mi sento; / Son come foglia al vento, / Son come nave in mar“ mit dem Kommentar des Weibsteufels kontrastiert: „Che schiattino, che crepino, / Che stridano o s'uccidano, / Senza alterarmi il fisico / Vo' ridere e scherzar.“ Die Handlung von

*L'Isola del piacere* (1795, S. 59-109) ist ein veritabler Operndigest: Amelina ist von Seeräubern verschleppt und als Sklavin an einen reichen Türken verkauft worden wie Mozarts Konstanze, sie läßt ihn aber nach ihrer Pfeife tanzen wie die „Italiana in Algeri“ Isabella; das Insel-Paradies, das Abadir ihr hat einrichten müssen, erinnert an die Armida-Opern; wenn Amelina ihren Ehemann Corrado wiedertrifft, der sich nicht eben vor Sehnsucht nach ihr verzehrt hat, verhält sie sich wie Metastasio's Semiramide (oder wie Sandrina in der *Finta giardiniera*); die Blume, die den Mann, der sie trägt, angeblich zum Liebhaber der Frauen macht, nimmt Nemorinos „elisir d'amore“ vorweg, etc. Übrigens zitiert Biscaglino (I 8, S. 76) fast wörtlich Alfonsos Vierzeiler „È la fede delle femmine / Come l'araba fenice“ (mit der Variante „È la fede degli amanti“); Filotimo in *Il tesoro* (II 2, S. 139) legt der Dichter Figaros „Oh, guarda un po' che carità pelosa!“ (*Nozze I 1*) in den Mund (Var. „Guardate un po'...“). Und es gibt noch viel mehr zu entdecken (vgl. z.B. auch die interessante Synästhesie in Biscaglinos Arie, *L'Isola del piacere* II 1, S. 88f.: die Natur als universelle Harmonie, Blumen als „canzonette“, der Luffthauch als „rondeau“, etc.).

*Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter. Schikaneder – Vulpius – Goethe – Zuccalmaglio. Faksimiles und Editionen von Textbuch, Bearbeitungen und Fortsetzungen der Mozart-Oper* hg. von WERNER WUNDERLICH, DORIS ÜBERSCHLAG und ULRICH MÜLLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge. Reihe Libretti, 4), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2007, 479 S.

Auf dieses Buch hat man lange gewartet. Jeder weiß, daß Mozarts Oper in Konkurrenz zu Perinets *Kaspar, der Fagottist* stand, daß Schikaneder eine Fortsetzung zur *Zauberflöte* geschrieben hat, die Peter von Winter vertonte (*Das Labyrinth*, 1798), und daß Vulpius das Libretto für die Weimarer Bühne bearbeitete, aber die Texte waren relativ schwer erreichbar. Jetzt liegen sie, ergänzt um den Erstdruck von Schikaneders *Zauberflöte*, Goethes Entwurf eines zweiten Teils und Zuccalmaglios weniger bekannter Neufassung des Librettos von 1834, gesammelt vor (*Die Zauberflöte* von 1791, *Das Labyrinth* und *Kaspar, der Fagottist* in Facsimilia, das übrige transkribiert), und jeder kann sich selbst ein Bild von der Rezeptionsgeschichte machen.

Die Einführung von WERNER WUNDERLICH (S. 9-60) informiert über den Forschungsstand (vgl. z.B. S. 17-23 zur Entstehungsgeschichte der *Zauberflöte* Schikaneders) und die philologischen Probleme [ein verwirrendes Versehen in Anm. 1 S. 48: die Reihenfolge *Zauberflöte* – *Clemenza di Tito* im Köchel-Verzeichnis ‚schließt‘ nicht an Mozarts Werkverzeichnis ‚an‘, sondern steht in Gegensatz dazu. Zu Goethes Mozart-Rezeption (S. 33) vgl. auch FISCHER-DIESKAU, dazu hier 15,50].

Der Erstdruck der *Zauberflöte* (S. 61-173) enthält einige von Mozart nicht vertonte Strophen (vgl. S. 25f.; die zweite S. 26 zitierte Strophe wird dort irtümlich der Szene II 27 zugewiesen, sie steht in II 29). Merkwürdig ist die Formulierung Sarastros (II 1, S. 118): „Pamina (...) haben die Götter dem holden Jünglinge bestimmt; dies ist der Grundstein, warum ich sie der stolzen Mutter entriß“ (Hervorhebung A.G.). II 28 (S. 162) fehlt der vierte Vers von Taminos Strophe („Ich wage froh den kühnen Lauf“; vermutlich Setzerfehler). – Schikaneders Zusatzstrophen für Jubiläumsvorstellungen (S. 165-183, Facsimilia) sind mäßig interessant.

Vom *Labyrinth* wurde nur der Text der Gesänge gedruckt (S. 187-240); hat sich zwischen 1791 und 1798 die Praxis im Umgang mit Singspiel-Texten verändert? (Auch Perinets *Kaspar* enthält die gesprochenen Dialoge). – Vulpius (S. 241-296; vgl. zuletzt M. JAHRMÄRKER, dazu hier 14,30) scheint mehr oder weniger an denselben Dingen Anstoß genommen zu haben, die auch heutigen Lesern Probleme zu bereiten pflegen (vgl. etwa seine Kürzungen im ersten Dialog zwischen Tamino und Papageno, S. 249). Andererseits führt er einen neuen Widerspruch ein, da sein Papageno erst den drei Damen erklärt, wie sehr er „Sarastro und sein[en] Mohr[en]“ fürchtet (S. 256), dann aber (wie bei Schikaneder) erkennen läßt, daß ihm die Existenz „schwarze[r] Menschen“ gänzlich unbekannt ist (S.

258). Vulpius scheint, als er den Text einrichtete, keine Kenntnis von Mozarts Musik gehabt zu haben: Er bearbeitet nicht nur die von Mozart nicht vertonte Strophe Paminas und Papagenos (vgl. S. 265), seine Textfassung misfachtet auch mehrfach die musikalische Prosodie, vgl. in der Bildnarisie „Oh wie dies // hoide Zauberbild“ (S. 253, für „Ich fühl es, wie dies Götterbild“), oder in der zweiten Arie der Königin „Es sterbe dér Tyrann von deinen Händen“ (S. 277, für „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“).

Während Goethes Fragment (S. 297-323) leicht zugänglich ist, wird Zuccalmaglios *Kederich* (S. 325-368) hier erstmals nach dem Autograph in der Aachener Stadtbibliothek ediert (S. 446); Stoffvorlage ist eine Rheinsage („Die Teufelsleiter“), die in zwei voneinander abhängigen Fassungen des 19. und 20. Jhs mit abgedruckt ist (S. 449-461). Zuccalmaglios Verse passen durchgehend auf Mozarts Musik, nur das „Pa-Pa-Pa“ im Duett Papageno – Papagena hat er nicht nachgeahmt, und man sieht nicht recht, wie sein Pukk und seine Rana mit dem neuen Text zurecht kommen sollten (S. 367). [Vgl. auch W. WUNDERLICHs Ed. von Zuccalmaglios dt. Text zur *Clemenza di Tito*, dazu hier 8,29.]

Perinets *Kaspar* (S. 369-438) weist mit der *Zauberflöte* gewisse gattungsbedingte Ähnlichkeiten auf (andererseits mag Perinet Anregung bei der *Entführung aus dem Serail* gefunden haben: Sein „Frauenwächter“ Zumio gleicht Osmin, Armidoros Romanze (S. 398f.) stimmt bis in Einzelheiten – „und fort mit ihr – Juchhe“ – mit Pedrillos Romanze überein); die ‚Bruchtheorie‘ scheint schon deshalb ungeeignet ist, die Gemeinsamkeiten zu verschleiern.

Dank dieses schönen Bandes kann jetzt jeder Interessierte selbst bequem auf Entdeckungsreisen um die Zauberflöte herum gehen, und das ist sehr erfreulich.

THOMAS RADECKE, *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800* (Musik und Theater, 2), Sinzig: studio 2007, 498 S.

Die von DETLEF ALTENBURG betreute, im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena entstandene Diss. (S. 11) leistet Grundlagenforschung: Um die in der Einleitung (S. 13-20) konstatierte Forschungslücke bezüglich der „Verbindung des Theater-Phänomens Shakespeare mit dem Phänomen illusionsbildender Musik im Schauspiel auf deutschen Bühnen um 1800“ zu schließen, wurde „eine ebenso umfangreiche wie eingehende Auswertung der verfügbaren historischen Aufführungsmaterialien und Rezeptionszeugnisse“ unternommen (S. 20).

Die sechs großen Kapitel ordnen sich zu drei Blöcken: Kap. I „Zur literaturkritischen und ästhetischen Shakespeare-Rezeption in Deutschland um 1830“ (S. 21-80) und Kap. II „Theorie und Praxis der Schauspielmusik in Deutschland“ (S. 81-110) stecken zunächst den geistes- und literaturgeschichtlichen sowie gattungssystematischen Rahmen der Untersuchung ab. Kap. I läßt die Tendenzen der Shakespeare-Rezeption von Gottscheds Ablehnung über die Bewunderung der Stürmer und Dränger bis zur nationalen Vereinnahmung durch die Romantiker (S. 50 und passim) Revue passieren. – In Kap. II sollen „systematisch die Strömungen der Theoriebildung zur Schauspielmusik in Deutschland herausgearbeitet werden, indem die dramaturgischen und literaturkritischen wie auch die ästhetischen und musiktheoretischen Stellungnahmen zu Bewertungskriterien zusammengeführt werden“ (S. 82): Während Gottsched sich für Chöre nach antikem Vorbild ausgesprochen hatte (S. 84), plaidierte Johann Adolph Scheibe 1739 erstmals für auf das jeweilige Schauspiel abgestimmte Einleitungs- und Zwischenaktmusiken (S. 86); Christian Gottfried Körner vollzieht 1795 die „Abkehr von der Nachahmungsästhetik im reinen Mimesis-Sinne“, die Musik solle „Ausdruck menschlicher Empfindung“ sein (S. 94). Die Praxis der Schauspielmusik wird am Beispiel Weimars analysiert (S. 108-110).

Das III. Kapitel („Analysekriterien und Auswahl der Quellen“, S. 111-149) übernimmt zunächst (S. 111-113) nahezu wörtlich die zwei Seiten über Gerstenberg aus Kap. I (S. 61-63), die zur neuen Überschrift „Die dramatischen Aspekte, ihre ästhetische Rezeption und die Grenzen ihrer Klassifikation bei Shakespeare“ nicht recht passen wollen. [Auch der Abschnitt zu Fr.L. Schröder S. 117 steht fast identisch schon auf S. 70.] Im folgenden geht es um die „musikpoetische Morphologie der

Hexen in *Macbeth*“ (S. 115-143), d.h. die Hexenszenen in Übersetzungen von Eschenburg (1796) bis Spiker (1825) werden, soweit sie Komponisten als Vorlagen dienten, einer eingehenden metrisch-stilistischen Analyse unterzogen. „Innerhalb des untersuchten Zeitraums von knapp fünfzig Jahren zeichnet sich prinzipiell eine deutliche Verschiebung von Hexen-Gesang und -Chor zum (bisweilen auch chorischen) Melodram bzw. Duodrama hin ab“ (S. 142). Das Kapitel schließt mit knappen Bemerkungen zu den Opernversionen des *Sturm* von Bergh und Hensler sowie zu Gotters und Einsiedels *Geisterinsel* (S. 143-149).

Das IV. Kapitel („Werkübergreifender Vergleich der äußeren dramatischen Organisationsebene: das Problem der Rahmenmusik“, S. 151-172) untersucht, „inwieweit Rahmenmusiken (...) dem jeweiligen Drama (Ouvvertüre), der dramatischen Kohärenz aufeinander folgender Akte (Zwischenakt) und der szenischen Stringenz eines Aktanfanges (Entreact) gerecht werden“ (S. 151); dazu werden die Musiken zu *König Lear* (von Stegmann und André, jeweils 1778), *Hamlet* (Abbé Vogler, 1779) und *Romeo und Julia* (G.A. Schneider, 1820) eingehend analysiert. „In den ersten deutschen Theatermusiken zu Shakespeare-Dramen (...) wird sogleich dessen szenische und musikalische Zeichnung der Sphären aufgegriffen und in analoge Klang-Wirkungen und -Effekte umgesetzt, lange bevor deren Ästhetik diskutiert wird“ (S. 330). – Im V. Kapitel („Musik zur Sphäre des Unirdischen und Metaphysischen“, S. 173-306) stehen zunächst die Hexenszenen aus *Macbeth* im Zentrum (S. 173-286); eingehend behandelt werden die Vertonungen von André 1778 und 1779 (zu melodramatischen Abschnitten S. 183ff.), Benda 1779, Reichardt 1787 (S. 190-216; während die „dramaturgische ‚Halbwertzeit‘ ungeteilter Bühnenpräsenz der erhaltenen deutschen *Macbeth*-Musiken (...) sich fast immer bei weniger als einem Jahrzehnt bis zum Aufkommen der nächsten erfolgreichen Partitur eingestellt zu haben“ scheint (S. 216), wurde Reichards Musik bis 1882 aufgeführt), Mederitsch 1796? („Persiflage“ der Hexen, S. 231f.), Fr.L. Seidel 1801 (zu Schillers Bearbeitung), u.a. Seit André und Reichardt wird „bisweilen der Parameter der Klangfarbe nicht nur typisch, sondern – etwa durch Denaturierung von Lage oder Idiom – auch charakterisierend eingesetzt“ (S. 330); „die Notwendigkeit ‚unirdischer‘ Ausdrucksmöglichkeiten [wird] konventionsbrechend und teils kompromißlos (...) realisiert“ (S. 331). Einfluß übte auch die „Opernästhetik“ englischer Vertonungen der seit W. Davenant (1664) zu „intermedialen Masques“ erweiterten Hexenszenen aus (S. 280). Anschließend wird die „musikalische Inszenierung des ‚Wunderbaren‘“ in den drei erhaltenen Vertonungen des *Geisterinsel*-Librettos (Fleischmann, Reichardt, Zumsteeg, S. 287f.) im Vergleich mit Arnes (1740) und Linleys (1777) engl. Musiken zu Shakespeares *Sturm* behandelt (S. 286-306). – Das letzte Kapitel („Psychologische Grenzsituationen“, S. 307-328) befaßt sich knapp mit Bendas und Gotters Singspiel *Romeo und Julia* (1776), *Lady Macbeth* in Mederitschs schon im V. Kap. behandelte *Macbeth*-Musik von 1796(?) und Seyfrieds Musik zu *Julius Caesar* (1811). Die sehr knappe Zusammenfassung (S. 329-331) hebt u.a. die „auffällig disparate Stillage der Shakespeare-Musiken und -Opern kurz vor 1800 und im ersten Viertel des neuen Jhs“ hervor (S. 331).

Ein umfangreicher Materialteil (S. 333-494) bietet neben Quellen- und Lit.verz. und metrischen Analysen zu den drei Fassungen der Hexenszenen aus dem *Macbeth* vor allem Textbuch- und Partitur-Facsimilia (leider sind die Textbuchseiten bis an die Grenze der Leserlichkeit verkleinert).

Die umfassende Studie bleibt sehr eng am (vor allem musikal.) Material und hält sich mit weitgehenden Schlussfolgerungen zurück. Manche Sachverhalte sind etwas seltsam ausgedrückt (S. 131n81: in der MGG“ werde „gegenüber einer endgültigen Entscheidung präferiert, den vorerst nicht endgültig zu verifizierenden Textautor nur unter Angabe der verschiedenen Versionen offen zu lassen“, was dieser sich vermutlich verbeten hätte; d.h. es werden mehrere mögliche Verfasser genannt, ohne einem den Vorzug zu geben). Davon abgesehen handelt es sich um eine wertvolle und wichtige Arbeit zu einem weitgehend unerschlossenen Gebiet.

*La Gazzetta*. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 17 (2007), 71 S.

Zum 80. Geburtstag von Alberto Zedda, des Ehrenpräsidenten der DRG (vgl. S. 4-6), erscheint die bisher umfangreichste *Gazzetta* (vgl. zuletzt hier 13,45). STEFANO PIANA (*Auf der Suche nach dem verlorenen Quintett. Anmerkungen zur Rekonstruktion der Szenen VI, VII und VIII im ersten Akt von Rossinis La gazetta*, S. 7-22) entwirft einleitend eine kleine Typologie der Abweichungen zwischen gedrucktem Libretto und vertontem Text (S. 7f.). *La gazetta* stellt einen Sonderfall dar, da mit dem (wie üblich in der Mitte des I. Akts placierten, vgl. S. 8f.) Quintett „einer der Brennpunkte“ fehlt, „um den herum der Librettist die ganze Handlung der Oper konstruiert hat“ (S. 10). „Die Hypothese, dass die Musik für das Quintett komponiert wurde“, sei „philologisch plausibel“ (S. 12); für die Aufführungen in Bad Wildbad 2007 hat PIANA einen Rekonstruktionsversuch unternommen, wobei er Musik aus *La Cenerentola*, *La scala di seta* und dem *Barbiere* verwendete (S. 14-17), allerdings auch einige Passagen neu komponierte (vgl. S. 19, 20). – MARTINA GREMLER (*Rossini und das Rheinland. Die ersten Aufführungen des 19. Jhs in Köln*, S. 23-28), zum ersten Jahrzehnt der Kölner Rossini-Pflege, die 1819 mit der EA von *Tancredi* begann (vgl. die Tabelle, S. 28; bemerkenswerterweise erlebte *La Cenerentola* ihre Kölner EA erst 1929). Die Urteile der Presse fielen eher negativ aus (vgl. S. 26f.); über die (zweifelloso einschneidenden) Eingriffe in die originale Werkgestalt sind gesicherte Aussagen nicht möglich (S. 27). – RALF-OLIVER SCHWARZ (*Offenbach zitiert Rossini*, S. 29-39) weist dankenswerterweise darauf hin, daß S. KRACAUERS Offenbach-Buch „weniger als Komponistenbiographie als viel eher als Parabel auf das Dritte Reich zu verstehen“ ist (S. 29n) – genauso ist es. Ein bißchen widersprüchlich scheint SCHWARZs Meinung über Hervé, dem einerseits der Rang eines ‚Vorgängers‘ für Offenbach abgesprochen wird (S. 32), während er andererseits „von großer Bedeutung für die Entstehung der Operette in Frankreich zu sein scheint“ (S. 34n). Vor allem geht es um Rossini-Bezüge in Offenbachs *Pépito* [vgl. auch hier 14,46] und anderswo, und um die Aufführungen von *Il Signor Bruschino* (in einer Bearbeitung, die wohl von Offenbach stammt) in den Bouffes-Parisiens (1857, S. 36-38). – Acht Rezensionen zu Noten und Büchern (S. 46-70) beschließen das Heft.

\**Zelmira* a cura di SAVERIO LAMACCHIA (I libretti di Rossini, 13), Pesaro: Fondazione Rossini 2006, LXXX + 453 S.

Die wertvolle Reihe (vgl. zuletzt hier 13,44) kommt stetig vorwärts. (Leider ist der Erwerb älterer Bände mit Schwierigkeiten verbunden: Die Fondazione Rossini, so scheint es, reagiert weder auf Briefe, Faxs noch elektronische Nachrichten.) Nachdem HELEN GREENWALD und KATHLEEN KUTZNIK HANSELL *Zelmira* in der Rossini-Werkausgabe ediert haben (2005, vgl. S. IX), folgt jetzt das Libretto (mit seiner Quelle): In der einleitenden Studie (S. IX-LXXX) stellt SAVERIO LAMACCHIA zunächst Dormont de Belloy, den frz. Verfasser der Tragödie *Zelmire* (1762, abgedruckt S. 1-69) vor (S. XI-XVIII); wichtig ist der Hinweis auf Metastasio's Libretto *Issipile* als Quelle Belloy's (S. XVIII, sowie S. XXXIXff.; vgl. schon R. RAFFAELLI, dazu hier 9,28). Tottola's Libretto wird Szene für Szene der frz. Vorlage gegenübergestellt (vgl. die Übersicht, S. XXV-XXXIII); obwohl die Fabel im wesentlichen gleichbleibt (S. XXXIII), sind die Unterschiede im Detail beträchtlich. [Zur ‚Caritas Romana‘ (der Tochter, die ihren Vater mit ihrer Milch ernährt) vgl. S. XXXVf.; Tottola hat diesen Zug weggelassen, aber Polidoros Bitte: „Pensa, che il solo / *Alimento*, che *nudre* / Le forze mie spiranti, / E“ il vederti frequente“ (I 4, S. 232; ähnlich II 2: „La sua filial pietade (...) *Mi alimento*“, Polidoro zu Ilo, S. 248; Hervorhebungen A.G.) scheint eine recht deutliche Anspielung darauf zu sein.] – It. Übersetzungen von *Zelmire* erschienen 1770 in Lucca (an., wiedergegeben S. 71-168; Neigung zur Amplifikation) und 1799 in Venedig (von Alessandro Zanchi, wiedergegeben S. 171-216). Neben dem Libretto der Uraufführung in Neapel 1822 (S. 217-257) sind auch die Textbücher späterer Aufführungen, an denen Rossini beteiligt war, vollständig abgedruckt (vgl. S. LIIf.): Wien 1822 (S. 259-308), London 1824 (it. – engl., S. 309-389), Paris 1826 (it. – frz., S. 391-453). Der letzte Abschnitt der Einleitung (S. LVII-LXXX) sucht durch den Vergleich mit in früheren und späteren Jahren in Neapel aufgeführten Opern und Kantaten wahrscheinlich zu machen, daß *Zelmira* als Huldigung an die regierenden Bour-

bonen gemeint war. Freilich war schwer vorhersehbar, welche der durchaus widersprüchlichen Eigenschaften der Protagonisten die Zuschauer auf ihren Herrscher beziehen würden (vgl. etwa Mercadantes flatterhaften Ercole, dazu S. LXXVIII-LXXX); u.U. konnte das Publikum Werke ganz anders verstehen wie der Zensor (vgl. J. FULCHER, *Le Grand Opéra en France: un art politique. 1820-1870*, Paris 1988), d.h. entscheidend dürfte weniger der Inhalt eines Werkes als die Stimmung im Lande gewesen sein. [Auffällig ist immerhin, daß Tottolas Argomento (S. 221f.) als wesentlichstes Ergebnis der Handlung die Wiedereinsetzung Polidoros als König nennt, d.h. er legt wie Metastasio den Schwerpunkt auf den dynastischen Aspekt.]

DANIELE BOSCHETTO, *Un viaggio con Luigi Balocchi: i testi di un poeta per musica*, in: Bollettino del Centro rossiniano di studi a cura della Fondazione Rossini Pesaro 46 (2006), S. 81-104

Die auf der tesi di laurea des Verf. basierende Studie (vgl. S. 81n) gibt einen Überblick über Balochis Schaffen: Der vermutlich 1766 in Vercelli geborene Autor (S. 82) wird erst mit seiner ersten Veröffentlichung (Übersetzungen aus dem Frz. und eine Auswahl eigener Gedichte) 1802 in Paris faßbar (ebd.). Als Hausdichter des Théâtre Italien verfaßte er bis zu seinem Tod 1832 Libretto-Übersetzungen (u.a. Rossinis *Guillaume Tell*, 1831), -Bearbeitungen (*Le Siège de Corinthe* mit Soumet, *Moïse et Pharaon* mit Jouy, S. 83) und drei Originallibretti. Seine lyrischen Texte sind vom Einfluß Metastasios geprägt (S. 85f.); auffällig ist die „presenza di fattori tipici di generi musicali in poesia non dichiaratamente musicabili“ (S. 87).

An *Le Nozze di Lammermoor* (nach W. Scott, für Carafa, 1829) hebt BOSCHETTO das Nebeneinander von Buffa- und Seria-Elementen hervor (S. 90-92; JACOBSHAGENS grundlegende Studie zur Opera semiseria, vgl. hier 13,42f., die BOSCHETTO noch nicht kennt, erwähnt die *Nozze di Lammermoor* nicht). *La primavera felice* (1816, zur Hochzeit des Duc de Berry mit Maria Carolina von Bourbon) verbindet Panegyrik, Liebe und Komik (S. 92-95). Im *Viaggio a Reims* (S. 96-104) ersetze die „straordinaria differenziazione nazionale, professionale e caratteriale dei protagonisti“ (S. 100) in gewisser Weise die fehlende Intrige. Die (aus dem Roman der Mme de Staël übernommene, vgl. S. 100) Figur der Corinna wird als allegorische Verkörperung von König Charles X gedeutet (S. 101), was zum parodistisch-ironischen Charakter vieler Passagen (S. 102) nicht in Widerspruch stehe.

\*MATTHIAS BRZOSKA, *Gedämpfte Romantik oder: Die amputierte Tragödie*, aus: Programmbuch Bayerische Staatsoper. Vincenzo Bellini, *Norma*. Spielzeit 2005/06, S. 70-79

Stellt Soumets Tragödie (zum Dichter S. 71f.) dem Libretto Romanis gegenüber, in dem der Kindsmord getilgt ist [vgl. auch CH. CAZAUX, *Muscorum* 5, und dazu hier 15,27]: Die schicksalhafte Unausweichlichkeit der Katastrophe resultiere bei Soumet daraus, daß Pollion als Vertreter einer aufgeklärten, „patriarchalisch geordneten und zivilisierten Welt“ Norma als der Verkörperung einer „mutterrechtlich geprägten Zivilisationsstufe“ gegenüberstehe (S. 75). Im Libretto sei „eine bloße Bestrafung der verantwortlichen Handelnden“ intendiert (S. 79), um den Preis von „Brüchen in der Charakterisierung der Hauptfiguren“: „von der aufgeklärten und areligiösen Selbstsicherheit von Soumets Pollion [ist] nichts mehr übrig“ (ebd.).

WOLFRAM BODER, *Die Kasseler Opern Louis Spohrs. Musikdramaturgie im sozialen Kontext*, 2 Bde, Kassel etc.: Bärenreiter 2007, Textbd: 366 S.; Notenbd: 338 S.

Die von GERD RIENÄCKER betreute Berliner Diss. (angenommen 2004, S. 8) stellt einleitend (S. 9-12) die „operngeschichtliche Bedeutung“ des Komponisten und die „dramaturgischen und gesellschaftlichen Implikationen“ seines Werkes heraus (S.10). Im Anschluß an ADORNO (S. 11) sollen die während Spohrs Amtszeit als Hofkapellmeister in Kassel (1822-1857) entstandenen Opern wesentlich unter musiksoziologischen Aspekten untersucht werden.

Auf einen kurzen Abschnitt zu „Quellen- und Forschungsfrage“ (S. 13-16) folgt ein Kapitel über „Lebensumstände und politisches Umfeld“ Spohrs in Kassel (S. 17-74): Unter einer reaktionären Regierung (vgl. S. 28-37) war er einerseits „Repräsentant des Hofes“ (S. 54), andererseits „Identifikationsfigur der Liberalen“ (S. 48); die von Sympathie für ihren Gegenstand geprägte Darstellung hebt Spohrs demokratische Gesinnung und soziales Engagement (S. 66) gebührend hervor. Im Repertoire des Hoftheaters (S. 67-71) dominierte neben Weber zunächst Auber (S. 69); neben Opern Rossinis, Meyerbeers, Bellinis, Donizettis, Marschners oder Lortzings wurde schon 1843 *Der fliegende Holländer* aufgeführt (S. 70f.). – Das Kapitel über „Die Libretti und ihre Vorlagen“ (S. 75-100) bezieht den 1816 uraufgeführten *Faust* ein; das Libretto von J.K. Bernard, das wohl „im Großen und Ganzen in Spohrs Sinne war“ (S. 77), übernimmt aus den Vorlagen (Volksbuch, Marlowe) „vor allem die hoffnungslosen und schwarzen Elemente“ (S. 82); für die folgenden Libretti gilt Ähnliches: In G. Dörings *Bergeist* gibt es „keine einzige handlungsmächtige Figur“ (S. 89), an den *Kreuzfahrern* (Text L. und M. Spohr nach Kotzebue) wird die „Entindividualisierung“ der Figuren hervorgehoben (S. 99), u.a.m.

Das weitaus umfangreichste Kapitel (S. 101-333) bietet „Musikanalytische Studien zu den Opern“ (bei *Faust* wird auch die Neufassung von 1852 einbezogen, S. 325-327); zunächst werden jeweils die Grundthemen („Leitmotive“) identifiziert, dann werden – außer im Unterkapitel zu *Faust*, S. 104-129 – „Gesamtanlage und Tonartenplan“ behandelt, es folgen Einzelanalysen repräsentativer Nummern oder Szenen. In der Regel ergibt sich eine klare ideologiekritische Aussage: *Faust* handle von der „sozialen Ohnmacht des einzelnen inmitten unbegriffener und undurchschaubar gewordener sozialer Verhältnisse“ (S. 129); in *Jessonda* gehe es um den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Ummündigkeit“ (S. 153) und um Entlarvung von Fanatismus gleich welcher Couleur (S. 156); *Der Bergeist* zeige die „Suche nach einem Ausweg aus einer als defizitär empfundenen Arbeitswelt“ (S. 185). In *Pietro von Abano* sei (der „romantischen“ Ausrichtung der Novellen-Vorlage Tiecks wegen) „das hartnäckig aufklärerische Moment (...) weniger stark ausgeprägt“ als in anderen Opern Spohrs (S. 201). *Der Alchymist* führe die „Sehnsucht nach einer besseren Welt“ als Reaktion auf Entfremdung vor (S. 269); in dieser und der folgenden Oper *Die Kreuzfahrer* behandle Spohr die Leitmotivtechnik differenzierter als früher, was das Vorurteil von seiner „nachlassenden Schaffenskraft“ widerlege (S. 272).

Ein kurzes Kapitel zur „Rezeptionsgeschichte“ der Opern am Beispiel der *Kreuzfahrer* (S. 335-348) nennt Wagners Weigerung, das Werk in Dresden aufzuführen, als wesentlichen Grund dafür, daß sich das „Klischee vom schwachen Alterswerk des greisen Meisters“ (S. 343) nach 1871 verfestigte und bis in die neuere Forschung hineinwirkt (S. 347f.).

Angesichts der unbefriedigenden Editionsfrage (vgl. S. 14f.) gibt BODER im Notenband den ersten Akt des *Bergeists* (Klavierauszug, S. 9-124) sowie einige Nummern des *Alchymisten* (Partitur, S. 125-267) und die Introduktion der *Kreuzfahrer* (Partitur, S. 269-332) neu heraus.

\*DANIELLE BUSCHINGER et CÉCILE LEBLANC [Hrsg.], *Regards occidentaux sur l'Inde*. Actes du Colloque international des 1<sup>er</sup>, 2 et 3 mars 2007 à Amiens (Médiévales, 43), Amiens: Presses du „Centre d'Études Médiévales“ 2007, [IV] + 193 S.

Der Band enthält neunzehn Studien, von denen zehn dem Indien-Bild in Mittelalter und früher Neuzeit (bis 16. Jh.) gewidmet sind (drei davon zum Alexander-Stoff), neun weitere behandeln Autoren und Werke vorwiegend des 19. und 20. Jhs, aus Frankreich, Italien, Lettland, Goa (im 19. Jh. portugiesische Kolonie) und Deutschland. In drei Beiträgen geht es um Musiktheater: DANIELLE BUSCHINGER (*Le Bouddhisme indien dans la genèse du Parsifal de Wagner*, S. 25-32) erinnert daran, daß Wagner 1855/56 die *Introduction à l'histoire du Bouddhisme* von Eugène Burnouf las (S. 25), und verweist auf Vorbilder für Klingsor, Parsifal und Kundry in der buddhistischen Tradition. „Point n'est besoin de recourir à Schopenhauer“ (S. 32) [manche Parallelen zwischen Schopenhauer und dem *Parsifal* sind allerdings von frappierender Evidenz]. – JÜRGEN KÜHNEL (*Zur Rezeption Kälidāsa's und seiner Śakuntalā in Deutschland*, S. 64-78) erinnert an die (durch Georg Forsters Übersetzung ausgelöste) *Śakuntalā*-Begeisterung Goethes und Herders (S. 64-66), verdeutlicht an Beispielen die Probleme bei der Übertragung des „letztlich unübersetzbaren“ (S. 73) Dramas, von dem mindestens fünfzehn deutsche Fassungen und acht Bühnenbearbeitungen vorliegen (S. 67-73), geht kurz auf Opernversionen (S. 73f.; u.a. *Sakuntala*-Fragmente Schuberts, Fr. Alfanos *Leggenda di Sakuntala*, 1921) und Inszenierungen (S. 74-76) ein [leider überfordern die Sonderzeichen der indischen Namen und Begriffe das Textverarbeitungsprogramm]. – CÉCILE LEBLANC (*L'Inde du XIX<sup>e</sup> siècle dans Lakmé, réalités ou fictions?*, S. 79-87) analysiert E. Gondinets und Ph. Gilles *Lakmé*-Libretto vor der Folie der Quellen (neben dem in Tahiti spielenden Roman *Le mariage de Loti* haben die Textdichter die Novelle *Les Babouches du Brahmane* [1849] von Th. Pavie benutzt, S. 80f.). Die Oper stellt die zeitgenössische Wirklichkeit des Kolonialismus dar (und ergreift mittels „la polyphonie, l'ironie et la dimension parodique“ Partei gegen die englischen Kolonisatoren, S. 84), rekurriert allerdings auch auf das stereotype Frauenbild des Fin-de-siècle (S. 85f.; zu *Lakmé* vgl. auch den Beitrag von M. BIRBILI, dazu unten, 44).

*Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle.* Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, textes rassemblés et présentés par MILAN POŠPÍŠIL, ARNOLD JACOB SHAGEN, FRANCIS CLAUDON, MARTA OTTLOVÁ, Prague: KLP 2003, 517 S.

Die gehaltvollen Akten des Prager Kolloquiums, das an die Tagung über *Meyerbeer und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jhs* (Thurnau 1998, zu den Akten hier 12,41-44) anschloß, werden hier verspätet angezeigt (immerhin ergibt sich so mit dem neuen Scribe-Sammelbd, s.u., ein kleiner Opéra comique-Schwerpunkt). Die 30 Beiträge von Spezialisten aus vielen Ländern sind drei Themenkomplexen gewidmet:

- 1) l'opéra-comique et son évolution au XIX<sup>e</sup> siècle: esthétique, auteurs, œuvres;
- 2) diffusion du genre en Europe: situation dans les répertoires, interprétation, réception par le public et la presse;
- 3) influence sur le théâtre musical des autres pays, adaptation de l'opéra-comique dans un milieu culturel différent, influence du genre sur les différents types d'opéras nationaux (emprunts de sujets et modèles français, adoption des moyens d'expression propres) (S. 7).

Der Beitrag von ROMAIN FEIST (*Les œuvres de Gaspare Spontini écrites pour l'Opéra-Comique, en regard des conceptions dramatiques exposées par l'auteur et de leur réception dans la presse*, S. 13-26) wirkt recht disparat, denn Spontinis hier erstmals (vollständig) veröffentlichte (S. 22-26), 1836 konzipierte Philippica gegen neuere Entwicklungen im Musiktheater bezieht sich offensichtlich auf den Grand opéra, während seine (mäßig erfolgreichen) Versuche im Genre des Opéra comique (dazu S. 15-20) gut 30 Jahre früher entstanden waren.

FRANCIS CLAUDON (*Nostalgie et modernité de l'opéra-comique en français: Le postillon de Lonjumeau*, S. 27-32) weist darauf hin, daß „le *Postillon* repose tout entier sur le théâtre, le théâtral, sur le pastiche, sur l'imitation d'un certain patrimoine français“ (S. 31). – IJERVÉ LACOMBE (*Djamileh de Bizet: Une dramaturgie du rêve et des sentiments*, S. 33-41) erklärt den Mißerfolg von Bizets Ein-

akter (1872, Text Louis Gallet) damit, daß hier „le drame intérieur des personnages“ (S. 41) an die Stelle äußerlicher Aktion trete. – MARIA BIRBILI (Lakmé oder das Ende des Koloraturgesangs, S. 42-52) weist auf die ambivalenten Position der Oper Delibes im Gattungssystem hin (Opéra comique, drame lyrique oder Opéra?, S. 42f.), arbeitet Bezüge zu tragédie lyrique und Grand opéra heraus (S. 45, 48) und rückt die Glöckchenarie in die Nähe von Massenets *Esclarmonde* („Durch den Einsatz von dominierendem Koloraturgesang inmitten von freiem Deklamationsmelos (...) ist die Erzeugung eines ‚sensuellen‘ Klangs intendiert“, S. 52).

NICOLE WILD (*La représentation de l'Europe au Théâtre de l'Opéra-Comique (1870-1914)*, S. 53-77 [13 Abb.en]) dokumentiert die Aufführungen von Werken ausländischer Komponisten (28 von 250 Premieren in der fraglichen Zeit, vgl. die Übersicht, S. 62) und von Opern, die in Europa außerhalb Frankreichs spielen (S. 63f.; *Hänsel und Gretel* ist in ‚Dänemark‘, S. 64, eindeutig falsch lokalisiert), und kommentiert Bühnenbilder und Kostüme aus der Zeit des Intendanten A. Carré (seit 1897).

MARY JANE SPEARE (*Talismans and Morals: Saint-Saëns's Le timbre d'argent and its Predecessors on the French Stage*, S. 78-86) skizziert die Entwicklung der *féerie* (und des *drame fantastique*) in den vierziger Jahren des 19. Jhs (S. 76-80) und situiert das *Timbre d'argent*-Libretto (konzipiert ca. 1850, S. 82; Inhaltsangabe S. 84f.) im Schaffen von Barbier und Carré (Parallelen zu *Les Contes d'Hoffmann*); der offensichtliche Bezug zum Pygmalion-Stoff wird nicht kommentiert.

MAGDALENA HAVLOVÁ (*Mythos, Archetyp, Tragik und Komik – die Weiße Dame, S. 87-91*) setzt *La Dame blanche* essayistisch-impressionistisch in Beziehung zu Grillparzers *Ahnfrau*.

MARIE-CLAIRE MUSSAT (*La Bretagne dans l'opéra-comique au XIX<sup>e</sup> siècle: du pittoresque à la recherche d'une identité*, S. 92-112) datiert die Entdeckung des pittoresken Reizes bretonischer Landschaften und Trachten („la Bretagne réduite à une série de cartes postales en couleurs“, S. 95, anlässlich von *Le fanal* von Adam / Saint-Georges, 1849) auf die 30er Jahre des 19. Jhs; auch in Meyerbeers *Pardon de Ploërmel* (S. 95-100) findet sie „un pittoresque de cliché qui ne tient compte ni de la réalité géographique ni des réalités historiques“ (S. 98; da zwei Beiträge in den Akten der Vorgänger-Tagung [die hier nicht zitiert werden] dem Verhältnis des Librettos zu E. Souvestres Erzählungen gewidmet waren [vgl. hier 12,43], erstaunt die Feststellung „La source exacte du *Pardon de Ploërmel* reste néanmoins à découvrir“, S. 96). Als Beiträge zur bretonischen Identitätssuche werden die Opern *Michel Colomb* von P. Thielemanns (Text S. Ropartz, 1867) und *Le diable couturier* von G. Ropartz (Text L. Tiercelin, 1888) aufgefaßt (S. 100-103).

JEAN-CLAUDE YON (*Madame veuve Eugène Scribe contre Franz von Suppé: opéra-comique, opérette et propriété littéraire internationale dans les années 1870*, S. 113-120) weist zunächst auf den weltweiten Erfolg des frz. (Musiktheater- und Sprechtheater-)Repertoires im 19. Jh. und die wechselseitige Beeinflussung von Opéra comique und Operette hin (S. 113f.); auch viele Wiener Operetten basierten auf frz. Vorlagen (S. 115f.), was zu Problemen führen mußte, wenn solche Stücke in Frankreich aufgeführt wurden. Für *Die Fledermaus* (nach *Le Réveillon* von Meilhac und Halévy) schrieb Delacour und Wilder 1877 ein völlig neues Libretto (*La Zigane*, S. 117); anlässlich der Pariser Aufführungen von *Fatinitza* (Text nach Scribes *Circassienne* für Auber; vgl. u., 49f.) erhielten Scribes Erben die Hälfte der Tantiemen zugesprochen (S. 118-120).

ROBERT IGNATIUS LETELLIER (*Meyerbeer and Auber: Relations between the Two Composers as Recorded in Meyerbeer's Diaries*, S. 121-132), der engl. Übersetzer der Tagebücher Meyerbeers exzerpiert die Äußerungen zu Auber. Nachdem Meyerbeer sein anfängliches Mißtrauen gegenüber dem Konkurrenten (S. 122f.) überwunden hatte, waren die persönlichen Beziehungen seit Ende der 40er Jahre herzlich (S. 124-126), die Urteile über Aubers Musik sind „among Meyerbeer's most enthusiastic and precise entries“ (S. 128). – ARNOLD JACOB SHAGEN (*Die Inszenierung der Opéra comique im 19. Jh.: Aubers Frau Diavolo in den Pariser Livrets de mise en scène*, S. 133-156) vergleicht die gedruckte *Mise en scène* Paliantis mit unmittelbar nach der Premiere (1830) veröffentlichten Inszenierungsanweisungen Vieillard Duvergers (vgl. S. 136); er vermag nachzuweisen, daß Paliantis Publikation eher die Wiederaufnahmen von 1858 oder 1870 als die UA dokumentiert (S. 139). Speziell hinsichtlich der Personenregie gibt es große Unterschiede (bis hin zu Textänderungen); die Figuren, speziell die beiden Räuber Giacomo und Beppo, sind hier wesentlich sorgfältiger charakterisiert als im Originallibretto (S. 152f.). – SIEGRIED WIESMANN (Frau Diavolo in *Film und Fernsehen*, S. 157-164) nimmt Aubers Oper zum Anlaß, um allgemein über publikumssoziologische und ästhetische Probleme von Opernübertragungen im Fernsehen zu reflektieren.

MANUELA JAHRMÄRKER (*Die frz. Oper im 19. Jh. in München*, S. 165-199) dokumentiert die Erstinszenierungen frz. Opern in München 1800-1900 (S. 171-175), sowie – aufgrund von Archivmaterial – direkte Kontakte von Münchner Theaterleuten (meist Maschinisten und Bühnenbildnern) nach Paris (S. 177-190). [S. 189 „die Sängerrhalle in Wagners *Meistersingern*“ I. „*Tannhäuser*“.] Die Münchner Verhältnisse werden als repräsentativ für eine „kleinere Residenzstadt“ (S. 198) bewertet, in der es bis in die zweite Jh.hälfte kein größeres Opernpublikum gab (S. 192; vgl. S. 190-195). In der Presse überwiegen die negativen Urteile vor allem zu Auber und Adam (S. 195-198).

TIBOR TALLIÁN (*Die Rezeption der Opéra comique in Ungarn im 19. Jh.*, S. 200-211), gibt eine Übersicht über die Opéra comique-Aufführungen im ungarischen Nationaltheater (1837-1884, S. 209) und im Deutschen Theater in Pest (1803-1849, S. 210f.). Ungarischsprachige Bühnen (wo die gesprochenen Dialoge wegen der vielen Sänger ausländischer Herkunft zum Problem wurden) ließen Opéras comiques meist nach den erfolgreichen deutschen Fassungen übersetzen (S. 204). Eine Art Spätblüte erlebte der Opéra comique um 1890 als Reaktion auf die Operetten-Mode (S. 206f.).

ADOLF SCHIERL (*Zur Rezeption von Grétrys Opern auf dem Prager Theater der 1. Hälfte des 19. Jhs*, S. 212-230) unterstreicht die „relative Pietät“ C.M. von Webers gegenüber Grétry (als Leiter der Prager Oper brachte er Bearbeitungen des bereits 1807 gespielten *Richard Löwenherz* [1816] und von *Raoul der Blaubart* [1814] zur Aufführung, S. 215f.) und verfolgt die weitere Aufführungsgeschichte beider Werke (auf tschechisch gab es *Blaubart* erstmals 1828, S. 218); nützliche Übersicht zur Opéra comique-Rezeption in Prag 1800-1862 (S. 222-230). – Auch in Brünn wurden 1813 Grétrys *Blaubart* und *Richard* gespielt, wie JAN TROJAN (*Die Opéra comique auf der Bühne der Brüner Redoute in der Zeit des Vormärz*, S. 231-245) berichtet (S. 233). Er gibt eine Übersicht über das Opéra comique-Repertoire der Redoute im 19. Jh. (S. 242-245) und hebt hervor, daß sich das deutschsprachige Brüner Theater bei der Spielplangestaltung am Vorbild Wiens orientierte (S. 234n).

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIC (*Nineteenth-century Productions of the Opéra comique in the Provincial Theatre of Ljubljana*, S. 246-258) erstellt eine Statistik der in Ljubljana aufgeführten frz. Opern (für die Jahre 1800-1867, S. 255-258). Auch in Slowenien spielte man Opern auf deutsch und bezog das Aufführungsmaterial aus Wien (S. 251), folglich unterscheidet sich das Repertoire nicht wesentlich von dem in Prag oder Brünn (einmal mehr ist Grétry mit *Blaubart* und *Richard* präsent, die relativ spät – 1819 bzw. 1824 – erst aufgeführt werden). Sänger- und Orchesterbesetzungen waren oft unzureichend (S. 250; vgl. auch A. MÜNGEN zu den Verhältnissen in Baden-Baden, dazu unten, 49).

MARINA ČERKAŠINA-GUBARENKO (*French Opéra comique in Russian Theatre 1830-1860: Alexander Serov*, S. 259-265) zitiert Serovs kritische Urteile über die zeitgen. Opéras comiques (S. 159-163; Boieldieu, Hérold, Auber und Adam wurden seit den 30er Jahren in russ. Übers. en gespielt, S. 262); als Komponist scheiterte Serov mit zwei Versuchen im komischen Genre (S. 264f.).

MARTA OTTLOVÁ (*Offenbach's Arrival on the Czech Stage*, S. 266-276): *Orphée aux enfers* erlebte seine EA in tschech. Sprache am 13.12.1863 (und war weniger erfolgreich als die später übersetzten *La Princesse de Trébizonde* und *Les Brigands*, S. 266f.), Jan Neruda begrüßte das Werk als mögliches Vorbild für eine genuin tschech. Form komischer Opern (S. 267f.). Spuren der Offenbach-Rezeption Smetanas sind in der *Verkauften Braut* nachweisbar (S. 275f.).

JARMILA GABRIELOVÁ (*Das frz. Repertoire in Kopenhagen*, S. 277-284) zeigt, daß Opéras comiques seit den 1770er Jahren einen wesentlichen Teil des Kopenhagener Spielplans ausmachten (fast die Hälfte der vor 1800 aufgeführten Opern und Singspiele, S. 278; mehr als ein Viertel aller Vorstellungen 1774-1800, S. 279); erst seit den 1840er Jahren nimmt das Interesse an der it. Oper zu (S. 282). Das dän. Singspiel ist stark von frz. Vorbildern beeinflusst (S. 282-284).

OLIVIER BARA (*L'opéra-comique de la Restauration et sa récréation italienne: heureux échange, ou rencontre manquée? (De La bergère châtelaine à La pastorella feudataria)*, S. 285-298) vergleicht Aubers *Bergère châtelaine* (1820, Text E. du Planard) mit der it. Bearbeitung (*La pastorella feudataria* von B. Merelli, Musik N. Vaccai, Turin 1824), die 1827 im Pariser Théâtre-Italien nur zweimal gegeben wurde (S. 286). „L'univers vertueux et optimiste“ (S. 288), die ländliche Idylle in ma. Rahmen (S. 288) ließen sich problemlos nach Italien verpflanzen; dagegen verändert sich die Figurenkonstellation durch die Einführung des *Primo Buffo* grundlegend (S. 291). Der „code rossinien“ (S. 295) dominiert gegenüber musikal. Einflüssen des Opéra comique.

Die umfassend dokumentierte Untersuchung von MARCO MARICA (*Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, S. 299-360) beginnt mit der Feststellung: „Dallo studio sistematico delle fonti francesi dell'opera it. di primo Ottocento è emerso (...) che centinaia di libretti italiani scritti tra il 1770 e il 1820 non sono altro che adattamenti di libretti d'opéra-comique“ (S. 300). Auf-

führungen von Opéras comiques in Italien zu ermitteln ist schwierig, da die Quellen z.B. nicht zwischen Übers. en und Adaptationen (mit neuer Musik) von Libretti unterscheiden (S. 303). Im folgenden gibt MARICA einen Überblick über Gastspiele frz. Theatertruppen seit der Mitte des 18. Jhs (S. 304ff.), analysiert eingehend die Übers. en Carpanis (S. 322-36; vgl. auch H.C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration*, Frankfurt/M. etc. 1988) und weist für 97 Opéras comiques aus der fraglichen Zeit it. Aufführungen in frz. oder it. Sprache sowie Adaptationen des Librettos nach (S. 338-360).

SEBASTIAN WERR (*Italien und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jhs*, S. 361-375) verweist auf die Bedeutung der „teatri minori“ (S. 363), die Rezeption des Opéra bouffe von Offenbach und Lecocq in Italien (S. 363f.), die Übernahme der Form des Strophenlieds (S. 364) oder des Finalensembles (S. 365), vergleicht zwei Adaptationen von Scribes Libretto *La part du diable* (S. 366-368), analysiert A. Cagnonis *Michele Perrin* (Text M. Marcello, 1864) als Beispiel für eine Buffa mit ernstesten Elementen (S. 368-370) und erinnert an die Tradition gesprochener Dialoge (statt der Rezitativ-)speziell in Neapel (S. 371-375).

GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER (*Aus dem Kapitel der Wechselwirkung zwischen Opéra comique und Ballett: Vom Erfolg der tänzerischen Gestalt*, S. 376-394), zum „in die Gestalt des Balletts ungewandelte[n] Opéra comique und dem Erfolg dieser Transformationen“ (S. 376f.): Besprochen werden – nach einem Exkurs speziell zur „Wechselwirkung zwischen Opéra comique und Ballett“ (S. 378-382), der aufzeigt, daß die mit Opéras comiques erfolgreichen Komponisten häufig auch Ballette komponierten – die Ballette *Die Pagen des Herzogs von Vendôme* (Musik A. Gyrowetz, 1808, nach einem eigenen Singspiel, S. 382-386), *Le Diable à quatre* (Musik A. Adam, 1845, nach dem Opéra comique von Philidor und Sedaine [1756], S. 386-390) und *Coppélia ou La fille aux yeux d'émail* (Musik L. Delibes, 1852, nach Adams *Poupée de Nuremberg*, die ihrerseits den Automaten-Topos aus Barbiers und Carrés Drame fantastique *Les contes d'Hoffmann* bezog, S. 391-394).

NAOKA IKI („*L'idée est à tous, la forme est à chacun*“: Zur Bedeutung von Eugène Scribes Dramaturgie für die Zarzuela, S. 395-412; vgl. unten, 48) zeigt, „inwieweit spanische Librettisten und Komponisten des 19. Jhs auf die Scribesche Dramaturgie der ‚pièce bien faite‘ rekurrierten und inwiefern Scribes Aussage ‚l'idée est à tous, la forme est à chacun‘ auf die Beziehung Opéra comique – Zarzuela zutrifft“ (S. 396). Nach einem Überblick über die Entwicklung der Zarzuela von den Anfängen bis ca. 1900 (S. 396-401) werden B. Basilis *Solitarios* (1843, Text M. Bretón de los Herreros nach Scribes Proskomödie *Les inconsolables*, S. 403-407; „wenig gelungener Beitrag der Zarzuela“, S. 407) und L. Olonas *Catalina* (1854, Text J. Gaztambide nach Meyerbeers *L'étoile du Nord*, S. 407-410; „die komplexe Scribesche Dramaturgie der *pièce bien faite*“ werde „auf [sic] die Liebeshematik (...) vereinfacht“ (S. 410) analysiert.

CHRISTOPH BLITT (*Singspiel zwischen Historie und Politik: Giacomo Meyerbeers Ein Feldlager in Schlesien*, S. 413-423) hebt hervor, daß Meyerbeer für das *Feldlager* ganz bewußt die Form des Opéra comique wählte (S. 416), da sie dem „sozialen Milieu“ des verabschiedeten Offiziers Saldorf und seiner Familie angemessen war und eine „Atmosphäre der Bürgerlichkeit“ zu evozieren vermochte (S. 421).

IRINA DRAČ (*French Opéra comique as a Model for Ukrainian Music Theatre*, S. 424-429), über die erste ukrainische Oper *Zaporozec za Danaem* (St. Petersburg 1863) von Semen S. Hulak-Artemovs'kyj, der das Pariser Musiktheater aus eigener Anschauung kannte (S. 425), mit einem kleinen Exkurs zu V. Hubarenkos komischer Oper *Svat ponevole* (1982, S. 428f.).

MILAN POSPIŠIL (*Karel Šebor – Marie Červinková-Riegerová: Zmařená svatba* (Le mariage manqué) et ses sources françaises, S. 430-453), das Buch der 1879 uraufgeführten Oper basiert auf der „comédie-vaudeville“ *Le Petit Pierre* von A. d'Ennery und A. Decourcelle (1849, vgl. S. 431), die Handlung wurde in ein Dorf in Böhmen verlegt (S. 434); die Oper entstand auf Initiative des Politikers František Ladislav Rieger, des Vaters der Librettistin (S. 432), und ist im Kontext der Versuche zu sehen, eine tschechische Nationaloper zu etablieren (S. 444).

MARIA KOSTAKEVA (*Die Oper Pikovaja dama von Čajkovskij im Spiegel der Tradition der frz. Opéra comique*, S. 454-461), zur Vorbildfunktion der frz. Kultur im Rußland des 19. Jhs (S. 454f.), zu Čajkovskijs Vorliebe für frz. Opern (S. 456), und zum Zitat der Arie Laurettes aus *Richard Cœur de Lion* in *Pique Dame* (S. 458-461).

MARTA OTTLOVÁ – MILAN POSPIŠIL (*French Comedy and the Czech Opera: Smetana's Dvě vdovy* (The Two Widows), S. 462-476), Vorlage ist F. Mallefilles Einakter *Les deux veuves* (1860), der mehrfach ins Dt. übersetzt wurde; E. Züngel, dessen Übersetzung seit 1868 in Prag gespielt wurde,

arbeitete sie später zu einem Libretto für Smetana um (UA 1874, Zweitfassung 1878), das 1881/82 wiederum ins Dt. übersetzt wurde; 1892 bearbeitete Václav Juda Novotný das Werk für das Prager Nationaltheater (S. 462f.).

\*GLORIA STAFFIERI, *Eugène Scribe „sceneggiatore“ del Grand Opéra*, aus: *Il Saggiatore Musicale* 14 (2007), S. 5-54

Die "Rilettura" der Grand Opéra-Libretti Scribes von der *Muette de Portici* bis zum *Prophète* zielt darauf, die „struttura drammaturgica“ zu beschreiben, „individuandone non solo i principali punti d'articolazione, gli schemi narrativi, la tipologia e le funzioni del *tableau*, ma anche quelle spinte tensivo (tecniche di creazione della *suspense*) che sono tipiche delle nuove forme drammatiche scaturite della Rivoluzione“ (S. 8); unter den Verfahren zur Erzeugung von Spannung (S. 9-13) kommt der dramatischen Ironie besondere Bedeutung zu.

Die Analyse geht aus von frz. und it. Vorbildern Scribes: In *Jouys Fernand Cortez* (S. 13-17) gebe es keine Intrige, vielmehr würden präexistente Situationen und Konflikte vorgeführt, die „narrazione (...) procede per ampi pannelli statici“ (S. 16). In Rossinis *Maometto II* (S. 18-20) sei wegen des privaten Konflikts der Protagonisten eine Intrige möglich (S. 18), Einflüsse des Opéra comique und des Melodrams (S. 19) seien offensichtlich. Felice Romani (S. 20-22) kombiniere einige Topoi des romantischen Melodrams, die dramatische Ironie werde zur wichtigsten dramaturgischen Technik.

Scribes Ziel sei, „das Melodram auf die Opernbühne zu bringen“ (S.24); die fünftaktige (statt dreiaktige) Struktur seiner Grand Opéra-Libretti zwingt ihn „a moltiplicare e a intensificare il materiale drammatico“ (ebd.). Die Handlung entfaltet sich auf zwei Ebenen (neben dem politischen gibt es einen – wichtigeren – privaten Konflikt, S. 25f.), wodurch sich auch die Zahl der Hauptrollen erhöht (fünf bis sieben statt drei oder vier wie in der it. Oper, S. 28-30). Die Struktur der fünf Akte ist durch Verdoppelung der Exposition (Akte I / II) und Entwicklung (Akte III / IV) und rasche Auflösung (Akt V) bestimmt (vgl. das Schema, S. 34), besondere Bedeutung kommt dabei den szenischen Tableaux als Haltepunkten zu (S. 32f.).

Im folgenden werden die Techniken zur Erzeugung von Spannung analysiert (S. 37-44), ehe das *Robert le Diable*-Libretto als Sonderfall etwas eingehender behandelt wird (S. 45-49: die Dichotomie politisch vs. privat wird ersetzt durch übernatürlich vs. irdisch). [Daß die Entdeckung von Bertrams Doppelnatur (als Vater und Teufel) „significcherà per Robert non solo la soluzione dei suoi problemi terreni (conquista d'Isabelle) ma soprattutto la salvezza dell'anima“ (S. 46), scheint mir nicht richtig gesehen: Roberts Dilemma liegt darin, daß er sich zu seinem Vater hingezogen fühlt, obwohl der ein Teufel ist; gerettet wird er, weil Bertrams Zeit abläuft, ehe Robert sich zu entscheiden vermag, vgl. dazu A. GIER in: Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. HEINZ BECKER zum 70. Geb.tag, hg. von S. DÖRRING und J. SCHLÄDER, München: Ricordi 1995, 101-110.] – Der Schlußabschnitt (S. 49-54) unterstreicht noch einmal, daß die ‚Melodramatisierung‘ des Librettos von der it. Oper Rossinis und F. Romanis ausging (S. 50), und hebt mit Recht die Nähe Scribes zu Victor Hugo hervor (S. 51f.).

SEBASTIAN WERR (Hrsg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater* (Forum Musiktheater, 6), Berlin: LIT 2007, 238 S.

SEBASTIAN WERR hat elf Beiträge zusammengebracht, die neben Aspekten der Werk-Konzeption vor allem die Scribe-Rezeption außerhalb Frankreichs behandeln, „wobei exemplarische Fallstudien die ganze Bandbreite von Eingriffen in seine Texte aufzeigen und nach den Gründen für die Umarbeitungen fragen“ (S. 6). Französische Scribe-Spezialisten sind nicht beteiligt.

MANUELA JAHRMÄRKER (*Eugène Scribe – Erfolgsautor und Reformator im Pariser Theaterleben*, S. 8-19) rekapituliert die wichtigsten Fakten zu Scribes Karriere und nennt „Multimedialität“ und „Theatralität“ als Besonderheiten seines Bühnenwerks (S. 9) [Die These, daß „Bühnenbild, Kleidung, schauspielerische Aktion“ „Werkcharakter“ beanspruchen können (S. 9; vgl. auch Meyerbeer Magazin, H. 15, S. 13 [s.u., 50]), wäre eingehender zu diskutieren. – Aus der Sicht des frühen 19. Jhs sind die Romane Walter Scotts keine „Trivilliteratur“, so S. 13.]

ANDREAS MÜNZMAY (*Amours, Mariages und andere Experimente. Die Musikdramaturgie von Scribes Vaudevilles im Kontext seiner Librettistik*, S. 20-45) umreißt einleitend das methodische Problem, das die Gattung Vaudeville der Musikwissenschaft stelle (S. 20-23): Obwohl es sich um eine „der Oper nachgelagerte, rezepptive Theatergattung“ (S. 23) handle, hat die Scribe-Forschung den Vaudeville bisher als „Geber-Gattung“ (S. 24) betrachtet, der Scribe die Erprobung der später auf Opéra und Opéra comique übertragenen Dramaturgie der *pièce bien faite* ermöglicht habe (ebd.). Dagegen ist MÜNZMAY der Auffassung, daß „in Scribes Gesamtwerk die musikärmeren (die Comédie-vaudeville [...]) oder die ganz musikfreien (Comédies und Drames) Ausprägungen der *Pièce bien faite* als von einer vorausgehenden Musiktheatererfahrung abgeleitet bewertet werden“ müssen (S. 25). Er verweist auf den einaktigen Opéra comique *La Chambre à coucher* (1813) als „ersten Erfolgshöhepunkt“ in Scribes Karriere (S. 26) und stellt erstmals noch unkatalogisierte Musikalien aus der Pariser BN (vor allem Violon répéiteur-Stimmen) zu sechs zwischen 1823 und 1828 uraufgeführten Comédies-vaudevilles vor (S. 30f.): „ausgedehntere Arrangements von Opernensembles aus fremden und eigenen Opéras comiques bzw. Opéras“ finden sich häufiger nach den ersten Erfolgen Scribes mit *Le Maçon* und *La Dame blanche* (1825) bzw. *La Muette de Portici* (S. 34). Beispiele zeigen, daß das vaudeville-typische Zitatverfahren zugunsten einer opéra comique-artigen „Autonomisierung der Musik“ (S. 41) zurückgedrängt wird.

CORMAC NEWARK (*Interpreting La Muette*, S. 46-64) geht auf den politischen Sinn der *Muette* (nach FULCHER), auf Fenellas Stummheit und pantomimisch-gestische Kommunikation (nach P. BROOKS und einem feministischen Ansatz von BARBARA JOHNSON) ein und erinnert daran, daß die tänzerische Ausführung ihrer Pantomime weder im *livret de mise en scène* noch anderswo fixiert ist. Über seine Vorgänger kommt er u.a. deshalb kaum heraus, weil er Text, Musik und Szene unentwirrbar vermengt.

NAOKA IKI („*Una música así se escribe para una obra de Scribe, del gran Scribe*“. *Eugène Scribe, Manuel Bretón de los Herreros und die Zarzuela*, S. 65-88; vgl. auch oben, 46) skizziert auf der Grundlage von Scribes Rechnungsbüchern sein Selbstverständnis als Dramatiker und weist seinen Einfluß in Spanien, speziell auf Bretón de los Herreros (1796-1873) nach, der dreizehn Stücke Scribes übersetzte (S. 74) und seine antiromantische Mimesis-Konzeption teilte (S. 76f.; die Analyse von *Los solitarios*, S. 83-87, ist kaum verändert aus dem früheren Beitrag der Verf. zum gleichen Thema (vgl. oben) übernommen, dort S. 493-407). [S. 66 Z. 7 „avantage“ 1. „avantage“. „Ausbeute“ (S. 73) ist nicht dasselbe wie ‚Ausbeutung‘. „diptongos indeterminados“ sind nicht „unendliche Diphthonge“ (so S. 77), sondern Diphthonge, die undeutlich (oder unterschiedlich) ausgesprochen werden. Zu ausländischen Einflüssen im sp. Theater des 18. Jhs (S. 78) vgl. auch hier 11,23f.; 12,25f. *Pièce bien faite* ist keine „Terminologie“ (so S. 81), sondern ein ‚Terminus‘.]

CHRISTINA FUHRMANN (*In Enemy Territory? Scribe and Grand Opéra in London, 1829-1833*, S. 89-106) analysiert die engl. Fassungen von *La muette de Portici* (März bis Anfang Mai 1829: Ballett [“a kind of opera without words”, S. 91] im King’s Theatre, „politically cleansed version“ [S. 91] mit gesprochenen Dialogen und weniger Musik [S. 92f.] im Drury Lane, Melodram, das nur die Höhepunkte von Aubers Musik bewahrte, im Royal Cobourg Theatre, S. 94f.), *Robert le Diable* (nicht weniger als sechs Versionen Januar bis Juni 1832; Annäherung ans Melodram auch in Covent Garden [S. 99], die von Meyerbeer überwachte Inszenierung im King’s Theatre, die als einzige auf der Originalpartitur basierte, hatte mäßigen Erfolg, S. 100) und Aubers *Gustave III* (1833; nur im zum Victoria mutierten Royal Cobourg, das eine textlich getreue Version fast ohne Musik Aubers bot, S. 102, und

in Covent Garden, wo im Bemühen um historische Authentizität ein neu eingeführter Offizier Lillienhorn als Liebhaber von Ankarströms Frau auftrat und alle Gesangsnummern des zur Sprechrolle degradierten Königs erhielt, S. 103).

SEBASTIAN WERR („*Voglio affetti e non battaglie in scena*“: Zur Bearbeitungspraxis Scribescher Texte für it. Bühnen, S. 107-121 [vgl. auch hier 9,31, sowie oben,46]) stellt exemplarisch Beispiele für it. Bearbeitungen von Scribes Grand Opéra-Libretti vor (u.a. Pavesi / G. Rossi, *La muta di Portici*, Venedig 1831, S. 114-116; interessant, daß im Schlußchor des Volkes „Grâce pour notre crime!“ durch nichtssagendes „Scena terribile!“ ersetzt wird, S. 115). „In zahlreichen it. Bearbeitungen wird die Liebeshandlung gegenüber den Scribeschen Vorlagen stärker betont“ (S. 116). Der Beitrag schließt mit Bemerkungen zu den Eingriffen der Zensur (S. 118-121; S. 119 Z. 2 scheint Text ausgefallen zu sein).

MILAN POSPÍŠIL (*Österreichische Opernzensur in Prag: Gustave III und La Juive*, S. 122-152): Obwohl seit 1834 die Übers. Lichtensteins vorlag (S. 124), wurde *Gustave III* für Wien von Seyfried und Hofmann neu eingerichtet (1835), die „den Stoff der histor. Grundlage und aller Aktualität beraubten“ (S. 125) und einen lieto fine einführten. Auch in Prag (EA 1836) wurde ihre Fassung gespielt, allerdings mit dem ursprünglichen Schluß (S. 128). „Während der Revolution von 1848“ und seit 1868 spielte man die Lichtenstein-Übers. (mit dem historischen Gustav III. als dem Protagonisten). „Nach der Aufführung der Oper mit dem originalen Stoff und deren Absetzung [nach 1850] begann man [...] mit der Vermischung beider Texte. Die Entstehung und Aufführung der tschechischen Version fällt in die Zeit der vorübergehenden Einschränkung der konstitutionellen Freiheiten unter dem Ausnahmezustand in Prag [1869], was auf ihre Gestalt aber keinen Einfluß hatte. Die tschechische Übersetzung beachtet den ursprünglichen historischen Stoff, obwohl sie Scribe über eine deutsche Fassung – und zwar die Zensurversion – rezipiert“ (S. 138). – Auch *La Juive* wurde 1836 in Wien und 1838 in Prag in einer Bearb. von Seyfried / Hofmann gespielt, die die Handlung ins 13. Jh. und an einen ungenannten Ort verlegte (S. 140f.), allerdings wurde die mildernde Änderung des Schlusses in Prag rückgängig gemacht (S. 143). Eine auf Seyfried / Hofmann basierende Mischfassung war auch die Grundlage der ersten tschech. Übers. (1864, S. 146), u.a. wegen der politischen Implikationen des Stoffes (Verbrennung von Jan Hus in Konstanz 1415) erfolgte, „die Rückkehr zur ursprünglichen Version *La Juive* in Prag im deutschen Theater anscheinend erst nach und nach“ (S. 150).

LUÍSA CYMBRON / ISABEL NOVAIS GONÇALVES (*Scribe's theater in Lisbon during the early Liberal period (1834-1853)*, S. 153-174), im Teatro S. Carlos wurden (vor allem auf Initiative des Grafen Farobo) seit 1838 Grands opéras, stets in it. Übers., aufgeführt (S. 134ff.); besondere Beachtung fand (des Sujets aus der port. Geschichte wegen) Donizettis *Dom Sébastien* (S. 160-163; 1845 im S. Carlos, it. Übers. von C. Perini). Farobos Versuch, im Teatro da Rua dos Condes Opéras comiques in port. Übers. aufzuführen, hatte 1841-1843 wenig Erfolg (S. 164-167), erst 1850/51 nahm das Lissaboner Publikum Stücke wie *Le Châlet* begeistert auf (S. 170-173).

ARNO MUNGEN („*Maßstab*“ und *Kapazität, oder: Die Hugenotten in Krähwinkel. Frühe Meyerbeer-Rezeption in der deutschen Theaterprovinz*, S. 175-188), zu den (nur indirekt bezugten) *Hugenotten*-Aufführungen in Köln (dt. EA 21.3.1837, in einer [nicht erhaltenen] Bearb. und offenbar mit beträchtlichem szenischem Aufwand, S. 178-183) und Baden-Baden (nach dem Zeugnis Lewalds mit gänzlich unzureichenden Mitteln, S. 183-186). Den von Meyerbeer geforderten „weltstädtischen Charakter konnte um 1840 wohl kaum eine Stadt im dt. Sprachraum bieten“ (S. 187).

ANDREAS GIGER (*Neue Briefe von Scribe an Verdi und das „Problem“ des fünften Aktes von Les Vêpres siciliennes*, S. 189-214) zitiert und kommentiert fünf Briefe, aus denen hervorgeht, daß Scribe (entgegen der verbreiteten Auffassung, das *Vêpres*-Projekt habe ihn kaum interessiert) „Verdis Wünsche bereitwillig und vorbehaltlos erfüllt“. Der fünfte Akt der Oper „enthält mit Hélènes und Henris Arien zwei der gelungensten Melodien und bedient sich einer Dramaturgie, die erst durch die statische Exposition der ersten drei zeremoniellen Nummern möglich wurde. Die Interpretation des Versrhythmus spielt in dieser Exposition eine zentrale Rolle, denn Verdis Wahl des Skandierens verstärkt sowohl den zeremoniellen Charakter als auch die daraus hervorgehende Statik“ (S. 214).

KORDULA KNAUS (*Opéra comique en travesti: von La Circassienne zu Fatinitza*, S. 215-227) weist auf frz. Einflüsse in der Wiener Operette hin (S. 215f.; daß die Wiener Autoren auf jahrzehntealte Vorlagen zurückgriffen, entspricht der Praxis der frz. Librettisten selbst, so basiert Offenbachs *Pont des soupirs* [1861] auf einem Melodram von 1810, vgl. R.-G. PATOCKA, *Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbtheit*, Tübingen 2002, S. 160f.) und vergleicht Zells und Genées *Fatinitza*-Libretto für Suppé (1876) mit Scribes *Circassienne*

für Auber (1861); der wichtigste Unterschied ist, daß der Protagonist Wladimir, der sich als Frau kostümiert, in Wien zur Hosenrolle wird.

*Meyerbeer Magazin*. Mitteilungen des Meyerbeer-Instituts e.V. Schloss Thurnau Nr. 15 (2006), 30 S.; Nr. 16 (2007), 46 S.

Heft 15 des Meyerbeer-Magazins (vgl. zuletzt hier 13,47) bietet neben Presse-Kritiken zu Meyerbeer-Aufführungen im Berichtszeitraum einen Auszug aus der Habilitationsschrift („*Comprendre par les yeux*“. Zu *Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra* [Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 21], Laaber: Laaber 2006) von MANUELA JAHRMÄRKER (*Comprendre par les yeux: Funktionen der optischen Parameter in der Grand opéra*, S. 3-14), der die Bedeutung der optischen Parameter – „vor allem die körperliche Pantomime, der Blick, die Gestik, das Bühnenbild, die Bewegung im Raum“ (S. 4) – an der Krönungsszene (IV. Akt 2. Bild) des *Prophète* illustriert („die Gestaltung des Raums und der Einsatz von Gestik und Pantomime“ wirken zusammen, um „psychologische Komponenten offen[zul]egen“, S. 8). Auffällig sind die „Durchkonstruktion“ der Szene „mit Oppositionen, die Dialog, Musik, Raum, Körperhaltung und Kleidung einbeziehen, und die Reduktion der gestischen und mimischen Mittel auf ein Minimum“ (S. 11); so werde ein „doppelter Kontrast von gedrängt vollem und leerem Raum sowie Stillstand der Menge und verlangsamter Bewegung der Solisten“ ermöglicht (S. 11). – Nachgedruckt werden ein Artikel aus den Jahrbüchern für Slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft (1854) zu *L'Étoile du Nord* (S. 15-19; wo die Kritik Hillers, die der Rezensent ausschreibt, erstmals erschienen ist, wird nicht gesagt) und ein Artikel von François-Joseph Méry, der Meyerbeers Karriere bis 1839 nachzeichnet (S. 20-23; bemerkenswert das im Verhältnis zum Enthusiasmus für *Robert le Diable* eher verhaltene Urteil über *Les Huguenots*, S. 3).

Heft 16 erinnert mit dem Wiederabdruck eines im Katalog der Berliner Meyerbeer-Ausstellung von 1991 erschienenen Beitrags (*Giacomo Meyerbeer – Mittler zwischen Berlin und Paris*, S. 4-19) an den im September 2006 verstorbenen HEINZ BECKER; der Doyen der Meyerbeer-Forschung demonstriert hier anschaulich, wie Deutschland und Frankreich „um Meyerbeer raner“ (so Marie d'Agout 1842, vgl. S. 13) [Balzacs Gambara ist nicht „im Reglement seiner traditionellen Gesetze“, so S. 7, sondern in seiner selbstentworfenen Theorie gefangen]. – Die *Crociato in Egitto*-Aufführung in Venedig (Januar 2007) wird in einem ausführlichen Beitrag von SIEGHART DÖHRING (S. 20-24, Nachdruck aus Operapoint) und dem Nachdruck von drei Presse-Kritiken (S. 37-44) gewürdigt.

MANUELA JAHRMÄRKERS Beitrag (*Eugène Scribe – Erfolgsautor und Reformator im Pariser Theaterleben*, S. 25-36) ist ein Vorabdruck aus dem oben, 47-50, angezeigten Sammelbd. [S. 25 Z. 7 v.u. „conjurer“ l. „conjecturer“.] – Auf den Abschluß der Edition der Meyerbeer-Briefe und Tagebücher wird mit einem Artikel von JENS MALTE FISCHER aus der Süddeutschen Zeitung hingewiesen (S. 45f.).

[Adolphe] Adam, *Le Toréador ou l'Accord parfait. Der Toreador oder Der vollkommene Dreiklang*. Opéra bouffon en deux actes / Burleske Oper in zwei Akten / Burlesque Opera in two acts. Libretto von Thomas Sauvage. Deutsch von JOSEF HEINZELMANN. Klavierauszug nach dem Urtext der Ausgabe „L'Opéra français“ von KARL-HEINZ MÜLLER, Kassel etc.: Bärenreiter 2008. BA 8701a, XI + 155 S.

Die Gattung Opéra comique ist von den Spielplänen in Deutschland wie in Frankreich fast ganz verschwunden. Das ist schade, denn Auber, Boieldieu, Adam oder auch Fromental Halévy

schrieben (nicht immer, aber sehr oft) reizvolle Musik zu geschickt konstruierten, witzigen und geistreichen Textbüchern. In Adams *Toréador* (1849), von dem es immerhin eine Aufnahme von 1963 gibt (MUSIDISC 201672, 1991, ohne Dialoge), geht es (ähnlich wie im bekannteren *Postillon von Lonjumeau*) um die Macht der Musik: Coraline, vormals Sängerin, ist mit dem älteren Belflor (einem Torero – daher der Titel – im Ruhestand) verheiratet, liebt aber den Flötisten Tracolin. Die Flöte ist bekanntlich kein Instrument wie jedes andere, und das Herzstück der Partitur, das Terzett # 5 (Variationen über „Ah! Vous dirai-je, maman“), läßt Coralines Stimme und Tracolins Flöte um die Wette virtuose Koloraturen intonieren, während Belflor („pon patapon pon“) die Kontrabaß-Begleitung imitiert.

Der Librettist Thomas Sauvage hat auch die gesprochenen Dialoge versifiziert (Alexandrin, Zehn- und Achtsilber) und gereimt. Der Klavierauszug, der auf der (noch nicht erschienenen) „ersten quellenkritischen Ausgabe der Oper“ basiert (vgl. das Vorwort von PAUL PRÉVOST, dt. S. VI-VIII), stellt dem Originaltext die freie dt. Bearbeitung von JOSEF HEINZELMANN gegenüber, der die Dialogpassagen teils kürzt (vgl. I 7, S. 80f.), gelegentlich auch erweitert und statt im Deutschen nicht nachahmbarer Witze und Wortspiele neue einfügt. (Er zitiert – naheliegenderweise – aus der *Zauberflöte*, aber auch aus *Eugen Onegin*, *Aida* oder dem *Rosenkavalier*.) Die deutsche Coraline spricht aus, daß ihre Ehe mit dem „Jendenlahmen“ Belflor nie vollzogen wurde (S. 13); im Original kann man allenfalls von seiner musikalischen Impotenz auf die sexuelle schließen. Daß der alte Geck ständig auf der Jagd nach galanten Abenteuern ist, spricht nicht unbedingt dafür, daß das alles (im wörtlichen Sinne) verlorene Liebesmüh ist; natürlich könnte Coraline übertrieben haben (schließlich behauptet sie in der dt. Fassung auch: „Fast achtzig war mein Bräutigam“, ebd., während ihr frz. Vorbild nur sagt, daß er „depuis soixante ans, doit marcher sans lisières“, ‚aus den Windeln heraus war‘, also wohl das – heutige – Rentenalter noch nicht ganz erreicht hat).

In den Musiknummern brennt Sauvage ein Feuerwerk von kurzen Versen mit unzähligen Wiederholungen derselben Reime ab, was jeden Übersetzer vor schier unlösbare Probleme stellen muß. HEINZELMANN findet fast immer überzeugende Lösungen, nur wenige Stellen klingen etwas holprig. Im Terzett (# 5, S. 70) ist die sexuelle Anspielung weniger deutlich, vgl. frz. „TRACOLIN. Moi, je me chargerai de l'accompagnement, / Je broderai sur l'air, chacun sera content! / BELFLOR. Vous broderiez?... TRAC. Avec ce petit instrument!“, dagegen dt.: „TRAC. (...) wozu mein Instrument ein wenig fantasiert. / BEL. Ihr fantasiert? TRAC. Nun denn, sagt, auch ‚improvisiert!‘“. Vieles ist dagegen sehr glücklich: Hübsch etwa der Reim „Coralines : so schien es“ (# 9, S. 112) oder Belflors Eingeständnis: „Ich bin konfus / und rede Schmus“ (# 6, S. 139). Welche Schwierigkeiten zu meistern waren, zeigt das Finale (# 10, S. 139):

CORALINE	BELFLOR	CORALINE	BELFLOR
C'est vraiment étonnant!	C'est vraiment étonnant!	Ihr seid nicht mehr mein Mann!	Bin ich nicht Euer Mann?
Il croit à mon talent,	Un talent aussi grand	Und ich zeige Euch an!	Trotzdem zeigt Ihr mich an!
Il y croit bonnement!	Me confond, me surprend!	Ihr seid nur ein Tyrann!	Was ich heute begann,
Mais trop tard repentant,	Tremblant et repentant,	Ihr seid nur ein Sujet!	War gewiss nicht korrekt.
On s'incline à présent!	Je m'incline à présent!	Kurz, Ihr seid mir suspekt, Und mit Schande befleckt. Doch das hab ich entdeckt! Ich hab keinen Respekt.	Mich hat selber erschreckt, Was ich da ausgeheckt. Doch ich hab nicht bezweckt Diesen schlimmen Effekt!
Tremblant, Trop tard et repentant,	Tremblant, Confus et repentant,	Befleckt Mit Schande und suspekt. Doch ich hab Euch entdeckt!	Befleckt Mit Schande und suspekt Doch ich hab es bezweckt!
Il s'incline à présent.	Il s'incline à présent.		

HEINZELMANN'S Version würde den Versuch einer Aufführung in deutscher Sprache unbedingt lohnen.

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 6, April 2008, 31 S.

Dem neuesten Mitteilungsblatt der Offenbach-Gesellschaft (vgl. zuletzt hier 15,55) liegt ein Begleitbrief des Vorstands bei, aus dem hervorgeht, daß man sich (nachdem die Leitung des Bad Emser Offenbach-Festivals einem hauptamtlichen Intendanten übertragen wurde) künftig „verstärkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk Jacques Offenbachs (...) in Form von Publikationen, kleineren Symposien, Buchpräsentationen und ähnlichem“ widmen wolle. Für alle an Musiktheater- und Operettenforschung Interessierten sind das gute Neuigkeiten, und es wäre schön, wenn die Offenbachianer hier verstärkt Akzente setzen könnten.

Das neue Heft enthält neben Nachrufen auf den am 25.12.2007 verstorbenen belgischen Offenbach-Forscher ROBERT POURVOYEUR (S. 22-28) Nachdrucke zweier fünfzig Jahre alter Zeitungsartikel von HANS ROTH, der (anlässlich des 100. Jahrestags der *Orphée aux enfers*-Première) ALAIN DECAUX Roman-Biographie ausschrieb und an die Eröffnung des Kurtheaters in Bad Ems im Sommer 1858 erinnerte (S. 1-5), Kritiken neuer Offenbach-CDs von A. FLORES und P. HAWIG (S. 6-19) sowie eine Buchbesprechung.

\*MATTHIAS BRZOSKA, *Schreker und Meyerbeer in Wien*, aus: musik des aufbruchs. Franz Schreker: grenzgänge – grenzklänge, hg. von MICHAEL HAAS und CHRISTOPHER HAILEY, im Auftrag des Jüdischen Museums Wien, Wien: Mandelbaum 2004, S. 75-81

Weist auf die „Aktualität“ der in ambitionierten Neuinszenierungen gezeigten Opern Meyerbeers in Wien um 1900 hin (S. 74f.) und setzt Schrekers „auf die musiktheatralische Totale“ zielende Dramaturgie (S. 75) parallel zum Werk des Vorgängers. „Schrekers Interesse an der Oper als einer wesentlich von Chormassen getragenen Handlung und an der Gestaltung großer Tableaus“ (S. 80) konnte nur bei Meyerbeer, nicht bei Wagner Vorbilder finden.

*Germanica* 41 (2007): *Le livret d'opéra en langue allemande au XX<sup>e</sup> siècle : ruptures et reprises*, Lille : Université Charles-de-Gaulle – Lille 3 2007, 209 S.

Immer mehr Literaturwissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen entdecken das Libretto als reizvollen Untersuchungsgegenstand, und das ist auch gut so (irgendwo muß ich diese Floskel schon mal gehört haben). Neben einer wachsenden Zahl einschlägiger Dissertationen und Habilitationsschriften, Arbeitsgruppen, die sich landauf, landab konstituieren, und transdisziplinären Forschungsprojekten zeugen Kolloquien, Libretto-Sektionen bei nationalen und internationalen Kongressen, Sammelbände und Themenhefte von Fachzeitschriften eindrucksvoll von dieser Entwicklung. Nach einer von Pariser Germanisten organisierten Tagung (vgl. hier 14,26-29) und unserem französisch-deutschen Kolloquium in Bamberg (vgl. zuletzt hier 15,26-28) ist jetzt die Zeitschrift der Germanisten aus Lille an der Reihe: Das neue Heft präsentiert zehn Fallstudien zu zwischen 1917 und 2006 uraufgeführten Werken des Musiktheaters, mit Schwerpunkten zu Beginn (drei Studien zu Werken von 1917/18) und am Ende dieses Zeitraums (ebenfalls drei Beiträge zum Jahrzehnt 1997-2006).

In seiner Einleitung (S. 7-18) unterstreicht FABRICE MALKANI, daß die hier versammelten Studien das Libretto nicht isoliert betrachten: Untersucht werden sollen „toutes les composantes de

l'opéra] (texte, musique, mise en scène, mise en espace...) en les plaçant sous le double signe de la rupture et de la reprise" (S. 7). Im folgenden wird mit Recht auf die Bedeutung des Librettos und die Notwendigkeit seiner Erforschung (die in Frankreich erfreuliche Fortschritte gemacht hat, vgl. S. 12f.) hingewiesen, ehe die Beiträge im einzelnen vorgestellt werden (S. 13-18).

JEAN-FRANÇOIS CANDONI (*À propos de Turandot de Ferruccio Busoni. Une poétique de l'opéra classique et romantique?*, S. 19-34) leitet Busonis Neoklassizismus von der "réappropriation de l'esthétique romantique" her (S. 19, vgl. S. 34). Die Wahl des Turandot-Stoffes schließe an die Gozzi-Rezeption der dt. Romantik an (S. 20); indem Busoni die Musik als „langage de l'indicible et de l'absolu" (S. 21) und zugleich als (ironisches) Spiel auffasse (S. 23f.), distanzieren er sich von Wagner wie vom Verismus, deren ästhetische Konzeptionen er in der zum Identitätsverlust führenden Liebe Kalafs zu Turandots Portrait allegorisch dargestellt habe (S. 25); dagegen insistiert Busoni auf der Objektivität der (amimetischen) Musik (S. 26f.). – JOËLLE STOUPY (*Palestrina (1917) de Hans Pfitzner: un opéra à la charnière de deux époques*, S. 35-43) betont die Bedeutung von Schopenhauers strikter Trennung zwischen Kunst und dem „weltlichen Treiben" für Pfitzners Oper (S. 37f.) und grenzt Pfitzners Traditionsverbundenheit von Busonis Ästhetik ab (S. 39-42).

ALAIN LEDUC (*Les hyperboles du narcissisme dans le livret des Stigmatisés de Franz Schreker*, S. 45-61) ignoriert die umfangreiche Forschungsliteratur zu Schrekers Libretto (größenteils zit. bei A. GIER, Kongreßber. Salzburg 2005, vgl. hier 15,47) und bietet eine (qua definitione unhistorische) psychoanalyt. Lektüre, die bei Alviano, Carlotta und Tamare drei jeweils unterschiedliche Ausformungen von Narzißmus ausmacht. [Die Identifikation des Elysium mit dem schönen Körper, den Alviano sich wünscht (S. 50f.), scheint insofern problematisch, als die Lustgrotte eindeutig auf einen weiblichen Körper hindeutet; im übrigen vermag ich nicht zu erkennen, was an der Beschreibung der Insel, die am Anfang des III. Aktes steht, für eine „œuvre démesurée" (S. 50; vgl. S. 49: „sorte de Disneyland pour adultes") sprechen sollte.]

ALBERT GIER (*Désir (de la musique), plaisir (de la musique)*). Othmar Schoeck / Armin Rüeger, Massimilla Doni, S. 63-72) zeigt, daß Schoeck und Rüeger an Balzacs *Novelle* vor allem die Parallele zwischen Musikästhetik und Erotik interessierte (S. 65). Das Libretto folgt der *Novelle* insgesamt recht getreu (S. 65f.); aber während bei Balzac das (nur implizit mit dem Gegensatz von Verstand und Gefühl parallelgesetzte) Verhältnis von Melodie und Harmonie im Zentrum steht, begreift das Libretto Gegensätze wie Herz vs. Geist, Form vs. Inhalt, reflektiertes vs. instinktives Künstlerum analog zur Beziehung zwischen Mann und Frau (wohl unter dem Einfluß Richard Wagners, vgl. S. 71).

Der auf einem Programmheft-Beitrag basierende Artikel von FABRICE MALKANI (*Le livret de Lulu (1937) d'Alban Berg: crise du sens et interrogation sur l'art*, S. 73-90) bietet Elemente einer Interpretation des Librettos: Rolle der Frau in der zeitgen. Gesellschaft, „mise en abyme de la réflexion esthétique" (S. 81) in den Künstler-Figuren, Lulus Portrait als Bedeutungsträger, philosoph. Hintergrund (Schopenhauer / Nietzsche, S. 88f.); Lulu sei „la victime expiatoire des vices d'une société malade de sa modernité et confrontée à la perte radicale du sens que seule l'œuvre d'art peut tenter de reconstruire par des réseaux nouveaux de signification" (S. 90).

BERNARD BANOUN (*Abstrakte Oper Nr. 1 de Boris Blacher (1953), un Zeitoper expérimental?*, S. 91-112) verweist auf Blachers Verbindungen zur Neuen Sachlichkeit (S. 93) und umreißt seine Situation im Berlin des Kalten Krieges (S. 93f.), evoziert knapp seine früheren Opern (S. 94-97), analysiert W. Egks Text (in dem „la dimension sémantique n'est pas totalement absente", S. 99, vgl. die Szenen 4/5) und die Dramaturgie der *Abstrakten Oper* (Kommentar Szene für Szene, S. 101-108); trotz seiner „Abstraktheit" spiele das Werk die histor. Situation im Nachkriegsdeutschland (S. 112).

LAETITIA DEVOS (Leonce und Lena *sur la scène lyrique est-allemande au tournant des années 1970-80*, S. 113-129) konzentriert sich auf die Opern von Dessau (Text Thomas Körner, UA 1979) und Thomas Hertel (Text Hertel und Karla Kochta, UA 1981). Körner treibt mit Bruchstücken von Büchners Text (in umgekehrter Reihenfolge) einen „jeu de pastiche et de collage" (S. 123; vgl. S. 129: „opéra post-dramatique"). Hertel bewahrt die Szenenfolge der (gekürzten) Vorlage Büchners, schafft aber ironische Distanz durch die Verwendung bekannter musikal. Zitate (S. 125). „La mise à distance permanente du monde figé dénonce (...) la pétrification de l'utopie" (S. 127).

JOËLLE CAULLIERS (*La Petite fille aux allumettes de Helmut Lachenmann. Un "spectacle de la perception"*, S. 131-149) Beobachtung "de la mémoire sensorielle au projet politique, la musique de Lachenmann s'inscrit pleinement dans une analyse critique de la société et dessine l'utopie d'une transformation profonde de l'homme par le réveil de ses facultés perceptives" (S.138) wird man

zustimmen. Wenn sie dagegen auf die angebliche "rarité du conte à l'Opéra" hinweist (S. 139), hat sie schlicht unrecht [vgl. zuletzt A. GIER, *Wie singen Wölfe? Märchen im Musiktheater*, s.o.,3.], und ihre Ausführungen zu Erzählen und Erzähler verkennen, daß Andersens Dichtermärchen eben kein „conte traditionnellement ancré dans la nuit du temps“ (S. 145) ist, nie mündlich tradiert wurde und mit der typischen Struktur des (Zauber-)Märchens nichts gemein hat.

FABRICE MALKANI (*Henze librettiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle: L'Upupa et le triomphe de l'amour filial*, S. 151-169) weist auf die Mächen-Vorlage des Librettos hin (S. 154), bestimmt das ‚Warten‘ als den eigentlichen Inhalt der Oper (und des Lebens, S. 156ff.; „Le désir n'existe que dans l'attente et ne peut demeurer désir que s'il n'est pas comblé“, S. 169) und vollzieht den Gang der Handlung Bild für Bild nach, wobei er auch auf die Mozart-Zitate und -Reminiszenzen hinweist (S. 162-169).

CHRISTIAN MERLIN (*L'Autre côté de Bruno Mantovani: l'opéra, lieu de synthèse*, S. 171-181) stellt Mantovanis erste Oper (UA Strasbourg 2006, Text Fr. Regnault) vor; als Vorlage diente Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1909), der alles enthält, was die Autoren suchten: „une atmosphère d'inquiétante étrangeté, la réunion d'éléments fantastiques et expressionnistes, une allégorie politique dont l'interprétation reste ouverte“ (S. 174). Abgesehen von der unvermeidlichen Konzentration folgt die Oper der Vorlage verhältnismäßig getreu, stellt aber (scheinbare) Symmetrie der beiden Akte her (S. 178).

\*JOSEPH T. SNOW & ARNO GIMBER, *Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the Celestina Opera that Almost was, with a Bibliographical Appendix of Celestina Operas in the Twentieth Century*, aus: *Celestinesca* [Valencia] 31 (2007), S. 133-164

Aus Richard Straussens Briefwechsel mit Zweig und Gregor wissen wir, daß er in den Wochen vor der Dresdner Uraufführung der *Schweigsamen Frau* (24.6.1935) mit Zweig, dann – nachdem klar geworden war, daß eine weitere Zusammenarbeit mit seinem jüdischen Librettisten im nationalsozialistischen Deutschland nicht möglich sein würde – ab Juli 1935 mit dem von Zweig empfohlenen Joseph Gregor u.a. eine *Celestina*-Oper plante. Der Mediävist SNOW und der Hispanist und Germanist GIMBER zeichnen die Entwicklung des Projekts nach und veröffentlichen die einschlägigen Stellen der Korrespondenz mit Zweig nach der vorliegenden engl. Übers. (S. 134-143), die Korrespondenz mit Gregor (S. 143-149) nach der dt. Ausgabe erstmals auf engl. [S. 143 ein sinnstörendes Versehen: Der zit. Brief Gregors ist nicht vom 6. Juni 1935 (was vor dem ersten Treffen der beiden wäre), sondern vom 20. Juni 1936; entsprechend ist auch S. 145 „June 26, 1935“ in ‚1936‘ zu korrigieren. (Nicht ganz glücklich scheint in diesem Brief die Übersetzung „housewife“ für ‚Amme‘.)] Am 25. Juli 1936 übersandte Gregor Strauss das Szenar einer *Celestina*-Oper (vgl. S. 147f.); obwohl Strauss zwei Tage später antwortete: „Ihre Celestine gefällt mir sehr gut“, wurde das Projekt dann nicht weiterverfolgt. Der im Richard Strauss Archiv, Garmisch aufbewahrte Entwurf (10 S. Typoskript mit masch.schriftl. und handschriftl. Korrekturen, S. 150) war erstaunlicherweise unpubliziert; hier ist er, leider nur in engl. Übers. und ohne textkrit. Apparat, erstmals veröffentlicht (S. 150-159), es wäre sehr wünschenswert, daß die Autoren bald auch den dt. Originaltext zugänglich machten.

Ließ Strauss das Projekt fallen, weil ihm Gregors Entwurf klar gemacht hatte, daß die Oper in Hitlers Deutschland keine Chance gehabt hätte? Das Bordell und seine Insassinnen erinnern doch deutlich an die *Dreigroschenoper*; *Die Liebe der Danae*, die nach *Daphne* in Angriff genommen wurde, obwohl Gregors Entwurf zu diesem Libretto Strauss „weniger“ gefallen hatte (so im Brief vom 27. Juli 1936), war da wesentlich unverfänglicher.

Eine deutsche Übers. der Liste der *Celestina*-Opern und -Ballette (S. 160-163) wird im nächsten Heft der *Mitteilungen* erscheinen.

WOLFGANG SCHALLER (Hrsg.), *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und „Entartung“*. Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden, Berlin: Metropol 2007, 231 S.

Unter den insgesamt nicht sehr zahlreichen Forschungsbeiträgen zur Operette widmen sich nur wenige der Zeit des Nationalsozialismus. Die Dresdner Tagung war ein erster Versuch, die Lücke zu füllen; vierzehn Vorträge – nicht alle Teilnehmer stellten ihren Beitrag zur Verfügung, wie der Intendant der Staatsoperette Dresden in seinem Vorwort vermerkt (S. 8) – liegen jetzt gedruckt vor.

RAINER ZIMMERMANN (*Von heute auf übermorgen. Operette und künstlerische Avantgarde in den 1920er Jahren*, S. 17-25) gibt einen Überblick über Themen und Spielarten der Operette in der Weimarer Republik [Offenbachs Opéras-bouffes ausschließlich als Grand Opéra-Parodien zu erklären, S. 17, greift sicher zu kurz; sprachspielende Unsinnstexte sind (wie S. 20 auch festgestellt wird) seit den Anfängen fester Bestandteil der Gattung und insofern nicht notwendigerweise eine Reaktion auf Dada]. – JENS-UWE VÖLMECKE (*Massary, Tauber & Co. Operettenstars der 20er-Jahre*, S. 26-39) resümiert knapp die Karrieren von Leo Schützendorf, Gitta Alpár, Anny Ahlers, Michael Bohnen, Richard Tauber und Fritzi Massary [daß nicht nur Tauber, sondern z.B. auch Bohnen, Alpár und Schützendorf von der Oper kamen, sollte all denen zu denken geben, die neuerdings die Ansicht vertreten, um ein guter Operettendarsteller zu werden, genüge es, nicht singen zu können].

DANIEL HIRSCHHEL (*Paul Abraham*, S. 40-59) gibt einen Überblick über Abrahams Biographie und Bühnenschaffen, wobei auch die frühen und die wenig erfolgreichen späteren Werke Berücksichtigung finden. Dankenswerterweise verschweigt er nicht die dramaturgischen Schwächen der „schmissige, aber innerhalb der Operette beliebig verrückbare Schlager“ (S. 44) aneinanderrreichenden „Operettenpotpourris“ (vgl. S. 46): In der *Blume von Hawaii* z.B. tendiere „der intellektuelle Nährwert gegen Null“ (S. 49). – WOLFGANG TRAUTWEIN (*Liebeswalzer an der Tankstelle. Werner Richard Heymann und die Begründung der Tonfilm-Operette*, S. 61-75) analysiert die musikalische Dramaturgie des Films *Die Drei von der Tankstelle*, wo „alles Gesungene, nicht nur musikalisch, Teil des Filmgeschehens“ sei (S. 70). [Daß in der Filmoperette „eine situative Einbettung, dass innerhalb und als Teil der Handlung eigens ein Lied gesungen werden muss, entbehrlich bleibt“, S. 61, gilt nicht für alle Operetten-Verfilmungen, vgl. den *Zigeunerbaron*-Film von KARL HARTL, dazu der Beitrag von TRAUßNER, in diesem Bd, S. 166, sowie A. GIER, in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, hg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2003, S. 847f.]

VOLKER KLOTZ (*Der Widerspenstigen Lähmung*, S. 77-90) gibt Fallbeispiele für die Entwicklung der Operette zwischen 1933 und 1945: Stücke, die „einen treuherzig untertänigen Kult mit der dt. und österr. Vergangenheit“ treiben (S. 81), nationalsozialist. Propaganda vor allem bei Kattnigg (S. 86-88)... Da KLOTZ bekanntlich der (nicht unproblematischen) Auffassung ist, die Operette sei grundsätzlich eine „auführerische, respektlose, fröhlich anarchische“ Theaterform (S. 77), werden erfolgreiche Werke der Weimarer Republik, die dem nicht entsprechen, als „degenerierte Operetten“ bezeichnet (S. 81). [S. 82 ist für die *Manina*-Kritik ein falsches Datum angegeben, l. 1942 wie S. 84. – Daß die *femme fatale* einmal mehr ihr letztes –e verliert (S. 84), ist fatal; für Redakteure und Korrekturen sollte wenigstens ein VHS-Kurs Französisch für Anfänger Pflicht sein. – Nicht „gut siebzehn“ (S. 89), sondern leider nur gut sieben Jahrzehnte dauerte die „ertragreiche Lebensspanne“ der Operette.]

STEFAN FREY (*„Dann kann ich leicht vergessen, das teure Vaterland...“* *Lehár unterm Hakenkreuz*, S. 91-103), zu Anfeindungen Lehárs durch die nationalsozialist. Presse und Regierungsstellen 1933 (S. 93f.), zu Hitlers Bewunderung für den Komponisten der *Lustigen Witwe*, die Lehár offensichtlich schmeichelte (S. 96f.) und zur prekären Situation seiner jüdischen Frau. [Daß Richard Strauss „nach seiner Ernennung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer“ Klassikerverwürstungen wie Lehárs *Friederike* verbieten lassen wollte, läßt sich nicht mit einem Brief von November 1930 (S. 94) beweisen.]

SOPHIE FETTHAUER, *Musikverlage im Dritten Reich und im Exil. Der Wiener Bühnen- und Musikalienverlag Josef Weinberger*, S. 104-114) zeigt, daß mit der ‚Arisierung‘ von Musikverlagen sowohl kulturpolit. wie wirtschaftl. Ziele verfolgt wurden (S. 104f.), und rekonstruiert als Fallbeispiel die ‚Arisierung‘ des Verlags Weinberger. – HANS-JÖRG KOCH (*Das NS-Wunschkonzert. Operette als Narkotikum*, S. 115-130) behandelt im Anschluß an eine eigene Monographie (2003) Strukturen und

Programme der erfolgreichsten Sendung des NS-Rundfunks, die „anheimelnde Unterhaltung“ bot (S. 123).

Ebenfalls im Anschluß an frühere Veröffentlichungen zeichnet BARBARA DENSCHER (*Fritz Löhner-Beda. Vom Land des Lächelns nach Buchenwald*, S. 132-145) Lebenslauf und Karriere Löhner-Bedas nach, der u.a. Libretti für Lehár und Paul Abraham schrieb, wobei er „die Operettenarien zu Schlagern“ machte (S. 139).

RICHARD TRAUBNER (*Der Deutsche Operettenfilm vor und nach 1933*, S. 147-169) konstatiert, daß vor 1933 „Berlin und Hollywood fast gleichzeitig eine sehr ähnliche Art von Musikfilmen“ machten, ehe „in beiden Ländern ungefähr zur gleichen Zeit auch inhaltliche Beschränkungen“ wirksam wurden, wovon sich „Hollywood und der Broadway auf ziemlich brillante Weise in der Mitte der 40er-Jahre wieder erholten, Berlin dagegen nicht“ (S. 147f.), und listet dann knapp kommentierte Filmtitel auf [daß im *Walzertraum* „Franzi, der walzende Geiger, Niki [erweckt]“ (S. 155), kann sich nur auf eine, mir allerdings unbekannt, Verfilmung von „Bully“ Herbig beziehen. – „Rudolf Förster“ (S. 161) l. Förster.]

JÜRGEN GAUERT („*Die Wiener waren immer Antisemiten gemeinster und blödesten Weise.*“ *Der Briefwechsel Emmerich Kálmán – Alfred Grünwald aus der Exilzeit*, S. 170-178) teilt Auszüge aus der Korrespondenz des Komponisten und seines Textdichters aus den 40er Jahren mit [könnte der S. 176 abgedruckte Brief an Grünwald (der mit Emmerich Kálmán stets per Sie, mit seinem Sohn Charles dagegen per Du verkehrte) evtl. von Charles Kálmán stammen?]

EUGEN SEMRAU (*Mehr als ein Leben. Konstruktion und Funktion der Robert-Stolz-Legende*, S. 179-197) stellt mit Recht fest, daß von Stolzens zahlreichen Kompositionen „praktisch nichts über die Zeit hinaus wirklich Bestand“ habe (S. 195). Die Legendenbildung im den Komponisten wurde zweifellos von Einzi Stolz und Marcel Prawy gefördert (vgl. S. 191-194), ist aber vor allem logische Konsequenz seiner außerordentlichen Langlebigkeit, die ihn zum letzten Repräsentanten einer längst unproduktiv gewordenen Gattung werden ließ.

ALBRECHT DÜMLING (*Wiederentdeckung NS-verfolgter Operettenkomponisten. Erfahrungen eines Musikwissenschaftlers*, S. 198-208) gibt einen Überblick über seine eigenen Aktivitäten seit der Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik“ 1988; u.a. (auf der Basis einer 1992 veröffentlichten Biographie) zu Leon Jessel, dem Komponisten des *Schwarzwaldmädels*, der, obwohl als Jude Opfer des Nationalsozialismus, seine deutschnationale Einstellung nie aufgab (S. 204-206).

NORBERT ABELS (*Operettenfinale und Weltverspottung. Das Weiße Rößl, Robert Gilbert und das Ende einer Kunstform*, S. 209-231) charakterisiert das *Rößl* als „Parodie der gesellschaftlichen Wirklichkeit“, deren Tragik darin liege, „bis zum heutigen Tag als trunkene Bejahung dieser Wirklichkeit missverstanden zu werden“ (S. 212), und zeichnet (mit aussagekräftigen Zitaten) Gilberts Karriere als Librettist, Schlagertexter und Lyriker nach.

Nicht alle hier vorgestellten Komponisten und Werke lohnen eine Wiederaufführung, aber manches würde man gern einmal auf der Bühne sehen. Und auch die in ästhetischer oder ideologischer Hinsicht fragwürdigen Stücke gehören zu einem Kapitel jüngerer Theatergeschichte, das nicht länger verdrängt werden sollte; hoffentlich werden die Anstöße, die der Dresdner Kongreß gegeben hat, von der künftigen Forschung aufgenommen.

THORSTEN PREUß, „*Lukullus*“ und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions. *Werk und Ideologie*. Mit einem Vorwort von JOACHIM HERZ (Literatur. Wissenschaftl. Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, 18), Würzburg: Ergon 2007, 532 S. [vgl. hier 15,59f.]

Rez.: von FR. VON AMMON, [http://www.jaslonline.de/index.php?vorgang\\_id=2616](http://www.jaslonline.de/index.php?vorgang_id=2616)

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 21 (April 2008), 67 S.

Keiner der sieben Beiträge zur Sammlung Arditti-Quartett (die 2007 in die Obhut der Stiftung übergang), zu Stefan Wolpe („Porträt einer Freundschaft“ zur Künstlerin Friedl Dicker, S. 20-24), Ligeti, Kurtág, Boulez, Luciano Berio und Vinko Globokar ist einem Werk des Musiktheaters gewidmet. Die Liste der „Sammlungsergänzungen 2007“ (S. 9-13) verzeichnet u.a. Materialien, Skizzen und Hss. zur Hans Werner Henzes *Phaedra* (UA 2007) und zu Klaus Hubers *Schwarzerde*.

*Rebellische Musiik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, hg. von ARNOLD JACOBSHAGEN und MARKUS LENIGER unter Mitarbeit von BENEDIKT HENN (*musicologica*, 1), Köln: Dohr 2007, 320 S.

Die Hochschule für Musik Köln initiiert eine Schriftenreihe, die „ein Forum für pluralistische und interdisziplinäre Forschungsansätze aus den Bereichen der Historischen Musikwissenschaft, der Systematischen Musikwissenschaft und der Theorie und Ästhetik der Populären Musik“ sein will (Vorwort, S. 11), mit den Akten einer Tagung in der Kath. Akademie Schwerte (Januar 2006) zum Thema „1968: Musikkulturen zwischen Rebellion und Utopie“. Der Band ist dreigeteilt, auf sieben Beiträge vor allem zum Musiktheater der Avantgarde folgen elf weitere zur Populären Musik und – als eine Art Verbeugung vor der Tagungsstätte – drei Studien zur geistl. Musik. Hier sollen nur die Beiträge der ersten Sektion besprochen werden.

GIANMARIO BORIO (*Avantgarde als pluralistisches Konzept: Musik um 1968*, S. 15-33) beschreibt die Avantgarde als „ein zusammengesetztes und heterogenes Ganzes“, für das die „Ver-schränkung von Perspektiven“ charakteristisch sei (S. 32). „Gestus und Bild – das Visuelle ngsam – haftet jeder Klangerzeugung an, und umgekehrt impliziert die Rezeption von Musik immer die Erzeugung von Bildern“ (S. 22), was folgerichtig zur „Erweiterung ins Multimediale“ führe (S. 23). Der „Primat der Kommunikation in der spätmodernen Gesellschaft“ (S. 33) erkläre auch die besondere Bedeutung des Fernsehens. Typisch für die Musik um 1968 sei weiterhin „das Hervortreten des Performativen“ (S. 30).

DÖRTE SCHMIDT („Haben wir mit dem Radikalismus nur geflirtet?“ *Hermann Nitschs Orgien Mysterien Theater als musikalisches Theater und die Krise der Repräsentation*, S. 35-64) rekapituliert, daß das *Orgien Mysterien Theater* „seine Wurzel im tiefgreifenden Zweifel (...) an der Repräsentationsfunktion von Kunst, an ihrem Wirklichkeitsverhältnis hat“ (S. 36) und auf „Dekonstruktion religiöser Motive“ zielt (ebd.), arbeitet Beziehungen zur Fluxus-Bewegung heraus (S. 37ff.) und verfolgt, wie die Musik bei Nitschs Aktionen seit den 60er Jahren an Bedeutung gewinnt. Der Anspruch, „...wirkliches geschehen zu inszenieren“ (S. 46), steht dabei nur scheinbar in Widerspruch zur die Wiederaufführbarkeit gewährleistenden Fixierung des Aktions- und Musikablaufs in einer Partitur (S. 46f.).

SABINE EHRMANN-HERFORT (*Luciano Berio – die amerikanischen Jahre. Neue Konzepte des musikalischen Theaters in bewegter Zeit*, S. 65-80) konstatiert, daß aus den 60er Jahren, als Berio meist in den USA lebte, „politische Bekenntnisse des Komponisten nicht direkt greifbar sind“ (S. 65); die Ablehnung der Oper als angeblich bürgerlicher Institution (S. 78), eine von Berio geleitete Aufführung von Monteverdis *Combattimento* (1967), bei der die Regie Bezüge zum Vietnamkrieg herstellte (S. 76), oder die kritische Reflexion über die Oper im Musiktheater *Passaggio* (S. 77f.; vgl. jetzt auch U. BRÜDERMANN, dazu hier 15,61f.) zeigten jedoch, daß „gerade auch Berios aus den 1960er Jahren stammende Produktionen durch gesellschaftsverändernde Absichten gekennzeichnet“ waren (S. 80).

BJÖRN HEILE (*Avantgarde, Engagement und Autonomie. Mauricio Kagel in den sechziger Jahren*, S. 81-91) verfolgt Kagels Weg vom experimentellen Schaffen der 60er Jahre zur Wiederannäherung an einen „– wenn auch kritisch hinterfragten – traditionellen Kunstbegriff“ seit den 70ern (S. 88). Kagels politische Position sei von „Sympathie dem Anarchismus gegenüber“ und „Skepsis gegenüber linkem Populismus“ geprägt (S. 90). Seine parodistische Kritik an autonomer Kunst verzichte

darauf, Alternativen aufzuzeigen (S. 84); in *Probe. Versuch für ein improvisiertes Kollektiv* (1971) mache der Komponist deutlich, daß die „Reintegration von Kunst in die Lebenspraxis“ (S. 86) letztlich zu ihrer Selbstaufgabe führen müsse (S. 87f.).

CAROLINE LÜDERSEN (*Luigi Nonos und Giacomo Manzonis Musiktheater: Politisches Engagement im Zeichen Gramscis*, S. 93-107) resumierte Gramscis Thesen zur Bedeutung der Musik (speziell der Oper) für die Bildung der Arbeiterschaft (S. 95-99; vgl. zu Gramsci jetzt auch AMODEO, dazu oben, 22f.) und stellt mit Nono (dessen *Intolleranza 1960* eine „unmissverständliche Botschaft“ transportiere, S. 104) und Manzoni zwei unterschiedliche Repräsentanten politisch engagierten Musiktheaters vor.

ARNOLD JACOB SHAGEN (*Musica impura. Hans Werner Henzes Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer und die Studentenbewegung*, S. 109-124) analysiert das im Mai 1971 uraufgeführte Bühnenwerk (Text Gaston Salvatore), das eine „Parodie auf bestimmte Tendenzen innerhalb der Studentenbewegung“ darstelle (S. 114); charakteristisch für Henzes Komposition sei die „Montage und Collage von heterogenem musikalischem Fremdmaterial“ (S. 111). Das „produktive Ineinandergreifen von populärer Musik und sogenannter Hochkultur“ (S. 122; Free-Jazz-Formation, Klavierquintett, Blechbläserquintett, vgl. S. 118f.) situiere das Werk „am Übergang von der informellen Musik der 1960er Jahre zur Polystilistik der Postmoderne“ (S. 123).

KAILAN R. RUBINOFF (*Between „Old Left“ and „New Left“: The Notenkrakersactie and Its Implications for the Dutch Early Music Movement*, S. 125-136): Am 17.11.1969 „a group of composers and young musicians disrupted a concert by Amsterdam’s Concertgebouw Orchestra; just as conductor Bernard Haitink was about to give the downbeat“ (S. 125); RUBINOFF situiert die Aktion in ihren politischen und kulturellen Kontext und betont, daß die Förderung ‘musikalischer Subkulturen’ (S. 136) durch sozialistische Regierungen auch und gerade der Alten Musik zugute kam.

\*ULRICH MÜLLER unter Mitarbeit von PETER BACK-VEGA, *Andrew Lloyd Webbers Musicals* (C.H.Beck Wissen), München: C.H. Beck 2008, 128 S.

Unter den deutschsprachigen Musiktheater-Forschern ist ULRICH MÜLLER ohne jeden Zweifel der beste Musical-Kenner. Jetzt hat er Andrew Lloyd Webber, dem er mit „kritischer Sympathie“ gegenübersteht (S. 7), eine informative kleine Werkmonographie gewidmet. Auf einen knappen „biographischen Überblick“ (S. 12-20) folgt ein Abschnitt zur Gattung Musical und ihrer Geschichte (S. 20-27; hilfreich die Unterscheidung zwischen „handlungsorientiertem“ und „Nummern-Musical“, S. 24). – Im folgenden werden Webbers Bühnenwerke von *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968-1982) bis zu *The Woman in White* (2004) vorgestellt; die Kapitel gliedern sich jeweils in die Abschnitte „Handlung“, „Entstehungsgeschichte und Einspielungen“, „Charakterisierung“. Trotz bedeutenden Unterschieden zwischen den Stücken und ihren Sujets zeigt sich eine durchgehende Neigung zum „musikalischen Stilmix“ (S. 37, vgl. S. 99, 103 und passim). Die angeblichen Puccini-Plagiate (S. 52) belegen einmal mehr, daß der Komponist der *Tosca* eben nicht nur Franz Lehár alles vorgeeifft hat.

Daß die Musik von *By Jeeves* (1996; erste Fassung *Jeeves*, 1975) „anders [ist] als alles, was Webber zuvor – und auch später – geschrieben hat“ (S. 33), macht m.E. gerade den Reiz dieses auch für kleinere Häuser geeigneten Stücks aus, das unbedingt einmal nachgespielt werden sollte (warum nicht im deutschen Sprachraum, mit übersetzten Dialogen und den Gesangsnummern auf englisch?). [Stiffy ist nicht Sir Watkins „Verwalterin“ (so S. 31), sondern sein Mündel (*ward*, ein Wort, das nach Gilbert und Sullivan klingt).]

Kurz besprochen werden auch die nichtdramatischen Werke Webbers wie das *Requiem* (S. 59f.). Der Dramaturg PETER BACK-VEGA hat ein Kapitel über Webber-Aufführungen auf dem europäischen Kontinent beige-steuert (S. 78-85). Das Schlußkapitel (S. 100-114) gelangt zu einem differenzierten, wohlbegründeten Urteil über den (zweifelloso) erfolgreichsten Komponisten unserer Zeit. Mehr muß man, weniger sollte man über Webber nicht wissen.

## Nützliche Internet-Adressen

[www.miz.org](http://www.miz.org).

Deutsches Musikinformationszentrum: „Themenportale“, u.a. „Konzerte & Musiktheater“, „Neue Musik“, Basisinformationen zu Institutionen des Musiklebens, Statistiken, Internet-Adressen lebender Komponisten...

[www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it)

Texte italienischer Libretti (nach den Erstdrucken), viel Bekanntes, aber auch Raritäten aus dem 17. Jh. (z.B. Benedetto Ferraris *Andromeda*, 1637)

[www.musiksujets.de](http://www.musiksujets.de)

Nachträge, Ergänzungen und Korrekturen zu A. REISCHERT, *Kompendium der musikalischen Sujets* (2001), vgl. hier 9,13f.

[www.carlogoldoni.it](http://www.carlogoldoni.it)

s.o.,28f.

[www.pietrometastasio.com](http://www.pietrometastasio.com)

Aufführungskritiken, Rezensionen, Berichte über die Aktivitäten des Comitato Nazionale Pietro Metastasio u.a.

<http://metastasio.uwo.ca/metastasio/>

listet Vertonungen von Metastasio-Texten geordnet nach Komponisten, Gattungen, Werktiteln auf; Verzeichnis aller Szenen und Arien; ein (noch unvollständiges) „Handbuch“ bietet u.a. ein Verzeichnis der Briefe Metastasi-os nach Adressaten, Daten und Incipita (keine Aktualisierung seit 2004)

[www.offenbach-edition.de/DE/Media/Libretti.asp](http://www.offenbach-edition.de/DE/Media/Libretti.asp)

55 Zensurlibretti, bereitgestellt von der Redaktion der neuen Offenbach-Ed. im Verlag Boosey & Hawks

[www.rossinigesellschaft.de](http://www.rossinigesellschaft.de)

alles über Rossini

[www.sullivan-forschung.de](http://www.sullivan-forschung.de)

Informationen zu Leben und Werk von Arthur Sullivan und zu seiner Erforschung

[www.der-neue-merker.eu](http://www.der-neue-merker.eu)

Musiktheater-Kritiken (mit Schwerpunkt Wien), Links zu Kritiken und Informationen der (deutschsprachigen, gelegentlich auch englischen) Presse

## Das letzte

Gelesen in der Tiroler Tageszeitung („Schalldämpfer für Wagner – Die EU will Orchestermusiker vor bleibenden Lärmschäden schützen“, 13.9.2007):

Eine Wagner-Oper erreicht mühelos 110 Dezibel, das entspricht dem Lärm einer Motorkettensäge. Sogar die Violinen im Nibelungenlied bringen es auf 109 Dezibel.

*Uns ist in alten maeren / wunders viel geseit...*

Eine geschätzte Kollegin schrieb über das Pariser Théâtre de Gymnase: Der Erfolg der Scribeschen Vaudevilles (...) gewann dieser Bühne 1824 die Protektion der Duchesse de Berry, die so gleichfalls zum Treffpunkt der höheren Gesellschaft wurde. Hortense Schneider, die als Großherzogin von Gerolstein bei den hocharistokratischen Besuchern der Weltausstellung von 1867 sensationellen Erfolg hatte, hieß damals in Paris „Le passage des princes“...

Und in einer alten *Oberon*-Aufnahme singt (laut cpo-Katalog) ein Tenor, von dem wir vorher noch nie etwas gehört hatten:



Selber schuld: wenn er wenigstens Jesse geheißen hätte wie James, oder wie die Wurzel, wäre das sicher nicht passiert!

---

*Auflage: 500 Ex.*

**Anschrift:** Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel. 0951/863-2145, Fax 0951/863-2146, Emil (neu!): [albert.gier@uni-bamberg.de](mailto:albert.gier@uni-bamberg.de) bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 06221/402423.

