

Mit dem bei Ludwig Gerber (*Neues historisch-biograph. Lexikon . . .*, Leipzig 1812–1814, I, Sp. 7) genannten, bislang unbekanntes Stück *Concerto for Violin a 5 parts, oeuvre XII* dürfte der nachträgliche Fund bestimmt nicht identisch sein.

Die Publikation des Violinkonzertes in *E*-dur konnte in Fortsetzung der Reihenfolge der „Sammlung“ des Herausgebers, als WKO 233, für den Konzertvortrag eingerichtet und mit stilgerechten Solo-Kadenz versehen, in der Ad Portam Edition, Cuxhaven, erfolgen.

## Die „Storia dell’Opera“: eine versäumte Gelegenheit\*

von Maria Antonella Balsano, Palermo

Mit der *Storia dell’Opera* liegt nunmehr die ausführlichste jemals in italienischer Sprache erschienene Veröffentlichung über jene Kunstform vor, die es mit ihrer Fülle von Werken und Aufführungen auch zu zentraler gesellschaftlicher Bedeutung gebracht hat. Der Plan zur *Storia* geht auf Guglielmo Barblan zurück: nach dessen Tod wurde er von dreißig überwiegend italienischen Autoren unter Regie von Alberto Basso verwirklicht.

Der Inhalt der beiden ersten Teile ist nach geographischen Prinzipien gegliedert. Der erste behandelt die italienische Oper von ihren Anfängen bis heute, der zweite die Entstehung und Entwicklung der Oper in Europa und in der Neuen Welt. Der dritte Teil ist der Problematik der Gattung sowie einigen Einzelaspekten gewidmet. Dazu kommen noch ein Titel- und ein Komponistenregister, die die Benutzung der Bände erleichtern.

Gleich zu Anfang sei gesagt, daß die sorgfältige Lektüre den ersten Eindruck nicht verwischen konnte, der aus Verwunderung und Zweifel bestand, aber auch aus Enttäuschung über manchen eingeschlagenen Weg und über eine Reihe von Fehlern, die bei etwas mehr Aufmerksamkeit zu vermeiden gewesen wären.

Unsere Verwunderung betrifft vor allem die Anlage des Werks, die Darstellung des Stoffs und in manchen Fällen auch die Auswahl der Themen. Die Tatsache, daß die Materie nach geographischen Prinzipien gegliedert und abgehandelt wird und nicht nach chronologischen, führt zu zahlreichen Wiederholungen und läßt nicht eine Operngeschichte entstehen, sondern mehrere nebeneinander, ohne daß diese nach einheitlichen Kriterien konzipiert wären. Eine chronologische Anordnung hätte wahrscheinlich den Überblick erleichtert, der vielleicht weniger minutiös, dafür aber organischer ausgefallen wäre. Obwohl Basso im Vorwort erwähnt, daß einige Länder wegen ihrer geringen operngeschichtlichen Bedeutung nicht berücksichtigt wurden, entstand letztlich eine enzyklopädische Universalgeschichte der Gattung. Bei der großen Zahl von Mitarbeitern war das Fehlen eines besonderen Zuschnitts wohl unvermeidlich, und so vermißt man auch einen persönlichen Interpretationsansatz, der – ähnlich wie René Leibowitz’ schöne Arbeit<sup>1</sup> – aus der ungeheuren Menge an Fakten und Dokumenten die historisch bedeutenden ausgewählt hätte.

Wenig zufriedenstellend ist auch das quantitative Verhältnis des historischen zum mehr systematischen Teil. Die Absicht, einige Aspekte der Oper gesondert und in gleichwertigen

\* *Storia dell’opera*. Ideata da Guglielmo Barblan. Diretta da Alberto Basso. 3 Teile in 6 Bänden. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese [UTET] (1977). XX, 546; XXII, 630; XXII, 536; XXII, 474; XXII, 522 und XXII, 651 S.

<sup>1</sup> *Histoire de l’Opéra*, Paris 1957; in italienischer Übersetzung als: *Storia dell’Opera*, Mailand 1966.

Kapiteln zu behandeln, war löblich, zumal sich so die Chance bot, auf eine Reihe von eher vernachlässigten Fragen ausstunlicher einzugehen. Wir denken z. B. an Fragen der szenischen Realisierung der Oper: Man hätte sich Kapitel über Inszenierung, Ballett und Bühnenbild gewünscht, auch hätte man die Frage nach dem (bisher unterschätzten) Einfluß des Theaters als Gebäude und Raum auf musikalische und formale Eigenheiten stellen müssen. Man hätte das Problem des Theaters als Wirtschaftsunternehmen berücksichtigen oder die Rolle des Komponisten in der Sozialstruktur des Theaterlebens herausarbeiten können. Auch wäre es möglich gewesen, mit Dokumenten, wie Briefen, Chroniken, Ausschnitten aus literarischen Werken usw. zu erhellen, wie und inwieweit die Oper in das Alltagsleben hineinreichte.

Das Werk wäre kurzum erfreulicher, da zukunftsweisend, ausgefallen, es wäre originell gewesen, seine Lektüre gewinnbringend und faszinierend. Statt dessen bringt dieser Teil der *Storia* einige Kapitel über die „vocalità“ (d. h. vor allem über Entwicklung und Art des Anteils der Singstimme), andere über Sänger, über die Oper als soziales Ereignis und wieder andere über die Librettistik. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß eine günstige Gelegenheit vertan wurde. Das Werk hat breiten Anklang beim italienischen Publikum gefunden; aber nicht nur ihm hätte etwas Neues und Neuartiges geboten werden müssen, eine Anleitung nämlich, sich dem Phänomen Oper nicht nur emotionell, sondern auch bewußt und informiert zu nähern.

Anlaß zur Verwunderung gibt auch die fehlende Homogenität der einzelnen Kapitel. Schon bei der Lektüre des ersten Teils fällt auf, daß die einzelnen Beiträge in Niveau und Konzeption völlig unterschiedlich ausgefallen sind. Die Ausrichtung des Gesamtunternehmens auch auf den Opernliebhaber ohne musikalische Ausbildung war gewiß nicht einfach. Optimal scheint uns da die Lösung, die Francesco Degrada in seinem Beitrag über die neapolitanische Oper gefunden hat. Er wandte sich mehr der Synthese als der Analyse zu und schuf so etwas völlig Neues. Schon aus den Überschriften seiner Kapitel wird die Originalität seines Verfahrens deutlich; der Autor betrachtet die geschichtlichen, sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen, literarischen und musikalischen Grundlagen der neapolitanischen Oper, gibt eine hervorragende Zusammenfassung ihrer Geschichte, erhellt die Mechanismen des Theaterbetriebs, erzählt Begebenheiten um die Errichtung neuer Häuser, berücksichtigt das Repertoire und beleuchtet das Musikleben in seiner ganzen Dynamik. Angaben zu Komponisten, Opern und Aufführungen bleiben deshalb nicht trockene Daten, sondern werden ganz natürlich Teil eines Gesamtbildes, das sie dokumentarisch abstützen. Selbst banale Anekdoten wirken in diesem Kontext informativ und historisch bedeutungsvoll. Bei der Beschreibung von Opern und Komponisten gelingen Degrada präzise, das Wesentliche treffende Charakterisierungen; technische, formale und ästhetische Elemente werden geschickt miteinander verbunden.

Dieser Beitrag ist zweifellos der beste des ganzen Werks; im Vergleich mit ihm treten Schwächen, Mängel und oberflächliche Ansätze anderer Beiträge um so deutlicher hervor. Da ist z. B. das von Carolyn Gianturco verfaßte Kapitel über die römische Oper des Seicento zu nennen, eine hervorragende Arbeit, aber so speziell, daß sie sich nach unserer Meinung eher für eine Fachzeitschrift eignet als für ein Werk, das auch für ein breiteres Publikum konzipiert ist. Eingehende Analysen von Opern, die niemals publiziert wurden, heute nicht mehr gespielt werden und kaum dem Namen nach bekannt sind, interessieren den Fachmann, jedoch kaum den Durchschnittsleser.

An ähnlich verfehlten Ansätzen leiden die beiden Kapitel über das „*ottocento minore*“ von Giovanni Carli-Ballola und Guido Salvetti. Der Teilung und damit qualitativen Scheidung der Opern des 19. Jahrhunderts können wir nicht zustimmen. Es scheint wenig sinnvoll, die Komponisten in zwei Gruppen einzuteilen, da sie doch alle demselben historischen und kulturellen Nährboden entstammen. Die Trennung hat zur Folge, daß den Kapiteln über die „*minori*“ sozusagen das Rückgrat fehlt, während die von Barblan selbst verfaßten Kapitel über die vier „*mostri sacri*“ einen Mittelweg zwischen Monographie und enzyklopädischem Lexikonartikel einschlagen. Sie sind ohne jede Originalität und Phantasie konzipiert und wiederholen lediglich schon tausendmal Gesagtes und Gelesenes.

Carlo Parmentola versucht in seinem Kapitel über die „*Giovane Scuola*“ (die etwa 1880–1920 wirkende italienische Komponistengeneration) einen ähnlichen Ansatz wie Degrada; leider gelingt ihm aber eine befriedigende Synthese nicht.

Andere Autoren haben es vorgezogen, sich an alte und bewährte Schemata zu halten, hier und dort (wenngleich meist zu vorsichtig) Daten zu ergänzen und vor allem einen allgemeinen Überblick über den fraglichen Zeitraum zu geben. In diesem Rahmen fällt neben Elena Ferrari-Barassis Beitrag über die Anfänge der Oper vor allem das von derselben Autorin verfaßte Kapitel über das mittelalterliche Theater angenehm auf. Ähnliches gilt für die Beiträge von Giorgio Pestelli über die italienische Oper im Ausland und von Giovanni Carli-Ballola über die Oper des Neoklassizismus.

Andere Beiträge sind von geringerem Niveau, so z.B. der von Anna Maria Monterosso-Vacchelli über die venezianische Oper des mittleren Seicento. Er stellt weniger eine organische Zusammenfassung dar als eine Collage aus Ausschnitten älterer Aufsätze; die Nahtstellen lassen sich unschwer erkennen. Der Artikel enthält außerdem eine Reihe von Behauptungen, die wir nicht billigen können. Daß die komischen Figuren in die venezianische Oper eingefügt wurden, weil das „*lieto fine*“ der „*frivolezza generale dello spettacolo*“ nicht genügte (vgl. Teil I/1, S. 64), mag zutreffen. Man darf aber unseres Erachtens andere, und zwar praktische wie dramaturgische Gründe für die Einfügung dieser Szenen, die vorne an der Rampe gesungen wurden und damit einen reibungslosen Wechsel des Bühnenbildes garantierten, nicht übersehen. Es ist nämlich kein Zufall, daß die komischen Einlagen jeweils zwischen zwei Szenenfolgen mit verschiedenem Bühnenbild eingesetzt sind. So steht z.B. in der *Incoronazione di Poppea* die berühmte Szene zwischen dem Diener und der Zofe im 2. Akt zwischen Senecas Todesszene und einer Szenenfolge mit den „kaiserlichen“ Figuren; ihr kommt eine wichtige dramaturgische Funktion insofern zu, als sie die Atmosphäre mit ihrer frischen Vitalität belebt und zur Abschiedsszene des Philosophen einen heiteren Kontrapunkt bildet. Es sei auch erwähnt, daß es der Autorin des Kapitels nicht gelingt, Bedeutung und Grund der in der früheren venezianischen Oper häufig anzutreffenden Metamorphosen und Travestien zu erfassen (Teil I/1, S. 85), obwohl Wolfgang Osthoff diese schon 1964 überzeugend dargelegt hat; sein Aufsatz<sup>2</sup> ist allerdings im Literaturverzeichnis am Ende des Kapitels aufgeführt.

In Ansatz und Niveau ähnlich heterogen sind auch die Beiträge über die Oper in Europa und Amerika. Entschieden zu wenig finden wir etwa die Bemerkungen über Mozart in Hellmuth Christian Wolffs Beitrag über die Oper vor Beethoven im deutschsprachigen Raum; selbst die Hauptwerke sind neben einer Inhaltsangabe jeweils nur mit einem kargen Kommentar bedacht.

Angenehm aufgefallen sind dagegen die Kapitel von Günter Haußwald über die deutsche Oper nach Beethoven und vor allem die von Carlo Marinelli über die russische Oper; sie kommen dem Beitrag Degradas wohl am nächsten.

Von den Beiträgen des letzten Teils ist zunächst der von Rodolfo Celletti über die Rolle der Gesangsstimmen zu erwähnen, der detailliert das allmähliche Anwachsen des Stimmumfangs belegt. Dies scheint uns jedoch von untergeordneter Wichtigkeit und für den Durchschnittsleser nicht von Bedeutung zu sein; es stellt sich vor allem die Frage, inwieweit es legitim ist, die Singstimme von den Instrumenten isoliert zu behandeln. Die Oper resultiert in ihrer Komplexität aus einer Reihe von Faktoren, die natürlich für sich betrachtet werden können; aber gerade Gesang und Musik sind so eng miteinander verbunden, daß eine getrennte Behandlung der Elemente unserer Meinung nach nicht sinnvoll ist. Überzeugend ist jedoch die Art, wie Celletti den Wandel der psychologischen Bedeutung der Stimmfächer im Lauf der Zeit darlegt; nützlich sind auch die Hinweise auf bestimmte Gestaltungsmittel, die jeweils für eine typische Situation oder einen seelischen Zustand eingesetzt wurden.

<sup>2</sup> *Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, in: *Castrum Peregrini* LXV (1964), S. 10–49; in italienischer Übersetzung als: *Maschera e Musica*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* I (1967), S. 16–44.

Über die von Gustavo Marchesi verfaßten Kapitel über die Sänger sollte am besten der Mantel der Nächstenliebe gebreitet werden. Es handelt sich natürlich um ein sehr heikles Thema, das Resultat hätte jedoch besser ausfallen können. Zu bedauern ist nur, daß die Redaktion neben den vielen durchaus diskutablen oder zumindest annehmbaren Beiträgen die Veröffentlichung auch dieser Kapitel zuließ.

Was Carlo Parmentola unter „*L'opera come fatto di costume*“ beschreibt, ist zwar interessant, sagt aber wenig über die Oper selbst aus. Er versucht das Verhalten des Publikums im Theater und während der Aufführung selbst zu erfassen und in seinem Wandel darzustellen. Interessant wäre die Frage nach dem Verhältnis zwischen Publikum und Oper und nach einer eventuellen gegenseitigen Beeinflussung gewesen, denn oft haben Rezeptionsgewohnheiten des Publikums bestimmte musikalische Strukturen determiniert oder Aspekte der Aufführung favorisiert. Die tatsächliche Ausführung der Kapitel ist nun zwar interessant und teilweise auch belustigend, bleibt jedoch letztlich oberflächlich.

Die Kapitel über Librettistik bieten vor allem eine Geschichte des Librettos, die nach literarischen und nicht nach musikalischen Gesichtspunkten abgehandelt wird. Es ist interessant zu erfahren, wie bestimmte Themen allmählich von anderen abgelöst werden oder wie die einzelnen Epochen bestimmte Rollen und Typen favorisieren, aber die grundsätzliche Problematik des Librettos wird im Verlauf der Kapitel nicht berührt. Man hätte vielleicht auch bei diesem Bereich der Literatur neueren Forschungsansätzen folgen können, z.B. mit der Frage, wie sich Wortschatz und Stilniveau bestimmter Personen zu ihrer sozialen Herkunft verhalten. Größere Aufmerksamkeit hätte aber ein anderes Problem erfordert, das Verhältnis nämlich zwischen Text und Musik; es wäre zu untersuchen gewesen, wie und inwieweit stilistische, metrische und lautliche Merkmale des Textes musikalische Strukturen oder Wendungen provozierten und umgekehrt. Voraussetzung für einen solchen Ansatz ist aber z.B. das Beherrschen der metrisch korrekten Anordnung von Arien- und Rezitativversen, was bei Ariella Lanfranchi leider nicht der Fall ist. Zwei Beispiele seien hier angeführt; so findet man eine Arie aus dem *Orfeo* von Aureli folgendermaßen geschrieben:

„ <i>Stanco son io</i>	statt:	„ <i>Stanco son io</i>
<i>Di correggerli più.</i>		<i>Di correggerli più. Vadano pure</i>
<i>Vadano pure a consumar</i>		<i>A consumar la lor fiorita etade</i>
<i>La lor fiorita etade</i>		<i>In amorose prove;</i>
<i>In amorose prove; di lor</i>		<i>Di lor cura n'havran Tetide e Giove.“</i>
<i>Cura n'havran Tetide e Giove.“</i>		

(Teil III/2, S.40)

Und ein Rezitativ aus dem *Don Giovanni* ist folgendermaßen wiedergegeben:

„ <i>Le donne poi, che calcolar non</i>	statt:	„ <i>Le donne poi, che calcolar non sanno,</i>
<i>Sanno, il mio buon natural</i>		<i>Il mio buon natural chiamano inganno.“</i>
<i>Chiamano inganno“.</i>		

(Teil III/2, S.132)

Ein letzter Einwand betrifft methodologische Verfahren und die Genauigkeit einiger Angaben. So ist es in jedem Fall unkorrekt, Texte zu zitieren, ohne jeweils genau die Quellen anzugeben. Ähnlich unkorrekt ist z.B. auch die Wiedergabe der Vorrede zu Glucks *Alceste* (Teil II/1, S.244–246), die nicht in der italienischen Originalfassung erscheint, sondern in einer italienischen Rückübersetzung einer englischen Übersetzung des deutschen Textes von Alfred Einstein<sup>3</sup>.

Von den Ungenauigkeiten sei lediglich eine Bildunterschrift erwähnt: in Teil I/1 handelt es sich bei der der Seite 377 gegenüberliegenden Abbildung nicht, wie angegeben, um ein

<sup>3</sup> Gluck. *La vita, le opere*, Mailand 1946, S.129–131.

Autograph Galuppis, sondern um eine ganz normale Kopisten-Hs., was leicht durch Vergleiche mit Abbildungen echter Autographe, z.B. in MGG Band IV, Sp.1345f., verifiziert werden kann.

(Übersetzung aus dem Italienischen von Reinhard Wiesend)

## Beiträge zur Beethoven-Literatur

von Ludwig Finscher, Frankfurt a.M.

Das Beethoven-Jahr 1977 hat für die Musikwissenschaft keine sehr reiche Ausbeute gebracht – die Erschöpfung nach den exzessiven Anstrengungen des Jahres 1970, die exzessiv vor allem durch ihre politischen Implikationen waren, scheint noch nicht überwunden. Immerhin gibt es auch aus dem letzten Jubiläumsjahr einige Publikationen, die besondere Aufmerksamkeit verdienen – teils, weil sie den gegenwärtigen Stand der Beethovenforschung besonders eindrucksvoll und umfassend repräsentieren, teils, weil sie der Forschung besonders wichtige neue Impulse geben. Drei dieser Bücher sollen hier angezeigt werden\*.

Das Wiener Kolloquium wurde überwiegend von Spezialisten aus Österreich und der Bundesrepublik Deutschland getragen und beschränkte sich auf die Themen Dokumentation (Quellenstudien) und Aufführungspraxis; die aufführungspraktischen workshops orientierten sich in ihrer Verbindung von theoretischer Diskussion und praktischem Experiment an den workshops der Haydn-Conference Washington 1975. Hier wie dort erwies sich die gemeinsame Arbeit von Praktikern und Wissenschaftlern als besonders fruchtbar; hier wie dort war Jens Peter Larsen der spiritus rector, der die Wiener Tagung auch mit einem höchst anregenden Referat über das Verhältnis von Beethovens C-dur-Messe zur Messentradition der Wiener Klassik eröffnete. Von den übrigen Referaten seien einige erwähnt, von denen sich der Rezensent, von seiner Subjektivität produktiven Gebrauch machend, besonders angeregt fühlte: Sieghard Brandenburg (*Über die Bedeutung der Änderungen von Taktvorschriften in einigen Werken Beethovens*) gibt die erstaunlichsten Beispiele für Beethovens Änderungen von Taktvorschriften als Symptome für Umakzentuierung, Verdeutlichung, aber auch für generelle Probleme beim Fixieren von musikalisch Neuem mit Mitteln der Konvention – ein Musterbeispiel für die Art und Weise, wie Textkritik zu grundsätzlichen kompositorischen Problemen führen kann. Grundlegend für Philologie und Aufführungspraxis zugleich dürften zwei Beiträge sein, die bekanntes und neues Material zum jeweiligen Thema überaus sorgfältig präsentieren und interpretieren: Peter Stadlen über *Beethoven und das Metronom* (jetzt nachgedruckt in Musik-Konzepte 8. *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, München 1979) und Otto Biba über *Beethoven und die „Liebhaber Concerte“ in Wien im Winter 1807/08*. Stadlens Ausführungen werden ergänzt durch die Mitteilungen von Karl Holz über Aufführungsprobleme der späten Streichquartette (Emil Platen, *Zeitgenössische Hinweise zur Aufführungspraxis der letzten*

\* *Beiträge '76–78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Redaktion: Rudolf Klein. Kassel usw.: Bärenreiter (1978). 196 S.

*Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*. Hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 568 S.

Harry Goldschmidt: *Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme*. (Beethoven-Studien. 2.) Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). 424 S., 30 Taf.