

Block- und Querflötenbauer Europas, ihre Produktion und ihre erhaltenen Instrumente (David Lasocki), erhellend auch eine Darstellung und Beurteilung des Blockflötenspiels und -baues der Bruggen- und Nach-Bruggen-Ära seit 1960, wenn auch beim Lesen auf die vielen Hörbeispiele verzichtet werden muss.

(November 2011)

Peter Schleuning

*WOLFRAM ENSSLIN: Die italienischen Opern Ferdinando Paërs. Studien zur Intro-
duktion und zur rondò-Arie. Hildesheim
u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 300 S., Abb.,
Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikatio-
nen. Band 22.)*

*WOLFRAM ENSSLIN: Chronologisch-
thematisches Verzeichnis der Werke Fer-
dinando Paërs (PaWV). Band 1: Die Opern.
Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004.
807 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche
Publikationen. Band 23/1.)*

Die zweiteilige Dissertation von Wolfram Enßlin verbindet eine Studie zu „Introduktion und zur rondò-Arie“ in den Opern von Ferdinando Paër mit dem ersten Band eines Werkverzeichnisses zu diesem Komponisten. In dieser Kombination spiegelt sich zunächst die Ausgangssituation des Gegenstands innerhalb der Opernforschung: Seit einem Aufsatz von Richard Engländer über das Verhältnis von Paërs *Leonora* zu Beethovens einziger Oper (1930) war ersterer in der Fachliteratur zwar kein ganz Unbekannter mehr, aber seine Werke sind noch nirgends Gegenstand einer umfassenden Untersuchung geworden. Dabei weist Paërs Karriere durchaus bemerkenswerte Züge auf. Seine Opernerfolge führten ihn aus seiner Heimatstadt Parma und den oberitalienischen Städten einschließlich Venedigs (1791–98) über Wien (1799–1801) nach Dresden (1802–06), bis er Anfang 1807 genötigt wurde, in den Dienst Napoleons zu treten. In Paris konnte er sich trotz der politischen Umbrüche bis zu seinem Tod in höfischen oder hofnahen Positionen halten, aber nur noch bedingt an seine früheren Erfolge anknüpfen. Wer als Forscher in eine solche Lücke stößt und in den Opern

Details der musikalischen Faktur untersuchen will, sieht sich zunächst mit der Notwendigkeit einer umfassenden Sichtung der Quellen und der Rekonstruktion ihrer Ordnung und Überlieferung konfrontiert.

Der Autor hat diese Herausforderung angenommen und bietet im vorliegenden Band 1 des Werkverzeichnisses einen am praktischen Gebrauch orientierten und ausgesprochen benutzerfreundlichen Überblick zu den Opern Paërs. Neben den elementaren Angaben zu Titel, Gattung, Librettist, Quellen, handelnden Personen und den – trotz der Beschränkung auf jeweils ein einziges System – aussagekräftigen Incipits gibt es kurze Informationen zu Inhalt, Besetzung und Weiterleben einzelner Werke bis in die 1840er Jahre sowie Anmerkungen mit einer Zusammenfassung weiterer Details zu Sujet, Herkunft des Librettos und zeitgenössischen Kommentaren. Dabei kommen bemerkenswerte Dinge zum Vorschein – unter anderem eine bis heute weitgehend unbekannt Neukomposition von Lorenzo da Pontes *Figaro*-Libretto, die Paër zum Karneval 1794 unter dem Titel *Il nuovo Figaro* in Parma zur Aufführung brachte. Andererseits sind die von Paër komponierten Libretti und Sujets über den Kreis der Spezialisten hinaus kaum bekannt geworden. Einen interessanten „Ausblick“ in übergreifende Fragen bieten die beiden Fassungen des *Numa Pompilio*, die unter zwei verschiedenen Nummern – PaWV 24 (Wien 1800) und PaWV 32 (Paris 1808) – verzeichnet sind. Die Liste solcher (pauschalen) Beobachtungen ließe sich leicht verlängern. Bisher gab es eine Paër-Forschung nicht, jetzt hat sie eine verlässliche Ausgangsbasis. Die Frage, ob sich die ganz auf die Opern zugeschnittene Anlage des Werkverzeichnisses auch für das übrige Schaffen bewähren wird, würde bei der Besprechung des zweiten Bandes zu erörtern sein.

Generell unterliegen Studien zu den Opern eines bisher von der Forschung weitgehend unbeachteten Komponisten der Gefahr, zu viel auf einmal leisten zu wollen. Der Autor war sich dieser Gefahr offenbar bewusst und wählte zwei Schwerpunkte, die in enger Verbindung mit übergreifenden Fragen zur Geschichte der verschiedenen Operngattungen in den Jahren

um 1800 stehen und geeignet sind, die Stellung von Paërs Opern innerhalb dieser Geschichte zu bestimmen: die Introduktion und die *rondò*-Arie. Für die Behandlung der ersteren beschränkt er sich nicht auf die (spärliche) Diskussion innerhalb der Musikwissenschaft, sondern greift ebenso auf bewährte Ansätze aus der Anglistik (Manfred Pfister, *Das Drama*) und Germanistik (Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*) zurück. In der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur entwickelt er seinen Zentralbegriff der „Introduktion“, der zwischen der „introduzione“ als der ersten Nummer der jeweiligen Oper und der „Exposition“ im Sinne der Dramentheorie angesiedelt ist. Auf der Basis dieser Begrifflichkeit und des Zusammenspiels zwischen Versbau und musikalischer Faktur untersucht er an ausgewählten Beispielen die Introduktionen in den bei Paër vertretenen Operngattungen.

Die Detailanalysen überzeugen durch Anschaulichkeit und Genauigkeit und sparen dabei auch Sonderfälle wie die beiden Fassungen von *Numa Pompilio* nicht aus. Ein eindeutiges Ergebnis gibt es jedoch nicht, weil „die Oper um 1800 im Wandel begriffen und nach vielen Seiten hin offen war“ und „sich auch keine Zielgerichtetheit zum formalen und dramaturgischen Opernstil Rossinis und Bellinis erkennen“ lässt (S. 192).

Ähnlich geht der Autor bei der Behandlung der *rondò*-Arie vor. Im Unterschied zur Erörterung der „Introduktionen“ kann er aber – neben den üblichen Informationen aus Lexikonartikeln und theoretischen Schriften – hier an eine seit den 1980er Jahren zu diesem Thema geführte wissenschaftliche Diskussion anschließen, die im Umkreis der Mozart-Forschung begann und inzwischen auch auf Komponisten wie Cimarosa, Sarti, Mayr und Paisiello ausgeweitet wurde. Aus Paërs Opern werden sechs *rondò*-Arien analysiert, die allesamt den Hauptdarstellern zugewiesen sind und auf ihre Stellung innerhalb der Handlung sowie ihre Bindung an bestimmte Versmaße (vorwiegend der Ottonario, seltener der Settenario) und musikalische Details befragt werden. Wieder ergibt sich kein einheitliches Bild, zumal es bei Paër wie auch bei anderen Komponisten durchaus

rondò-Arien gibt, die nicht ausdrücklich als solche bezeichnet werden. (S. 251 f.)

Die Heranziehung von 32 weiteren *rondò*-Arien von zwölf Komponisten aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bietet eine gewisse Vergleichsmöglichkeit, lässt aber zudem erkennen, wie sehr dieser Typus in den Jahren um 1800 auch kritisch gesehen wurde – aufschlussreich die Paisiello zugeschriebene *rondò*-Karikatur *Tra le fiamme come un Tordo* (S. 254 ff.) – und allmählich wieder aus der Mode kam. Auch hier gilt, dass Grenzziehungen „nicht jedesmal eindeutig möglich“ sind, aber Paër mit seinen Arien dieser Gattung an einem Punkt ansetzte, „als sich textliche Strukturen bereits weitgehend den musikalischen Vorgaben angepaßt hatten“ (S. 258).

Insgesamt eignen sich sowohl die Introduktionen als auch die *rondò*-Arien, um Paërs ambivalente Stellung in der Geschichte der Oper zu umreißen. Der Komponist bediente die unterschiedlichen Anforderungen des Publikums in Italien, Deutschland und Frankreich überaus erfolgreich, hatte aber auf die Weiterentwicklung der italienischen Oper auf der Apenninhalbinsel selbst weniger Einfluss als zum Beispiel der nur wenige Jahre ältere Simon Mayr. Insgesamt schließt Enßlins Studie sowohl hinsichtlich der Materialerschließung als auch der Methodik eine wichtige Lücke innerhalb der Operngeschichtsschreibung. Für eine – wünschenswerte – stärkere Beachtung Paërs in Forschung und Praxis bietet sie eine tragfähige Grundlage.

(Januar 2014)

Gerhard Poppe

JØRGEN ERICHSEN: *Friedrich Kuhlau. Ein deutscher Musiker in Kopenhagen. Eine Biographie nach zeitgenössischen Dokumenten. Übers. von Marie Louise REITBERGER unter Mitarbeit von Sonja SCHMITT. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 416 S., Abb., Nbsp.*

Friedrich Kuhlau gehört zu jenen Komponisten, die der Entdeckung der gesamten Bandbreite ihres Schaffens noch harren. Ebenso ist die Bedeutung Kuhlaus als Vermittler zwischen