

dass Telemann eine Vorreiterrolle bei der Entwicklung von hybriden Formen zukommt, wie sie sich in den „Sonaten auf Concertenart“ und dem „Concert en ouverture“ abzeichnen: Sonaten im Stile eines Konzerts oder eine Ouvertürensuite mit einem Soloinstrument waren im 18. Jahrhundert keine üblichen Gattungen. Als charakteristisch für die „Sonate auf Concertenart“ sieht Zohn die fließende Grenze zwischen Solo und Ritornell, was er am 4. Satz (Vivace) des Quartetts für Flöte, Oboe, Violine und Basso continuo (TWV 43:a3) belegt.

Die Hamburger Publikationen bilden die vierte Abteilung über Telemann als Selbstverleger und die Musik der Hamburger Veröffentlichungen. Nicht nur der Titel von Kapitel 7 ist gleichlautend mit einer Veröffentlichung aus dem Jahr 2005, *Telemann in the marketplace. The Composer as Self-Publisher*, sondern auch der Text ist nahezu identisch. Es handelt sich um eine leicht überarbeitete Fassung des Aufsatzes aus *JAMS* 58 (2005), S. 275–356 (alle deutschen Zitate sind ins Englische übersetzt, der Originaltext findet sich in der Fußnote). Wenn Zohn hier Telemanns noch Selbstverlag-Unternehmen in Hamburg untersucht, scheint er sich auf den ersten Blick ein wenig von der Thematik des Buches abzuwenden, geht jedoch intensiv auf einzelne Kompositionen ein und bietet verschiedene Analysen der gedruckten Werke (*Essercizii musici, Quadri, Sonate metodiche*). Das neunte Kapitel zählt zu keiner der vier Abteilungen: Telemanns polnischer Stil und die „wahre barbarische Schönheit“ („true barbaric beauty“). Hier zeigt der Autor, wie Telemanns polnischer Stil musikalische und soziale Bedeutungen durch die Gegensätze von Orient – Okzident, städtisch – ländlich und ernst – heiter erzeugt.

Insgesamt wirkt das Buch, das durch diverse Listen von Werken, die irgendwelche Eigenschaften gemeinsam haben, ergänzt wird, eher wie eine Sammlung von Aufsätzen als eine in sich zusammenhängende Untersuchung des Telemann'schen Instrumentalstils. Sie setzt sich aus vielen einzelnen, verstreut publizierten Beiträgen von Zohn zusammen, zwischen denen der rote Faden nicht immer

erkennbar ist. Im ausführlichen Literaturverzeichnis nennt Zohn einige seiner Publikationen, die in dieser Studie aufgegangen sind, aber nicht seine Dissertation *The ensemble sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in style, genre and chronology* von 1995. Äußerst hilfreich sind die Personen- und Sachregister sowie Register zu Telemanns Kompositionen. Wer speziell zu einem Werk Telemanns Informationen sucht, gelangt über die TWV-Nummer schnell ans Ziel. Die Fußnoten werden bedauerlicherweise nicht am Ende der Seite aufgeführt, sondern sind pro Kapitel am Ende des Buches zusammengestellt.

Trotz der Fülle des Materials und der grundlegenden Betrachtung vieler Einzelaspekte bleibt ein unbefriedigender Eindruck zurück. Hier wurde die Chance vertan, eine umfassende, gut strukturierte und mit neuen Aspekten oder Ergebnissen versehene Studie zu Telemanns vermischem Stil vorzulegen. Dennoch sollte man sich für die Lektüre des vorliegenden Buches Zeit und Ruhe gönnen, denn es bietet grundlegende Einsichten in die Musik des 18. Jahrhunderts in Deutschland.

(Juni 2011)

Martina Falletta

*Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert. 2 Bände. Hrsg. von Francesco COTTICELLI und Paologiovanni MAIONE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Neapel: Centro di Musica Antica „Pietà de'Turchini“ Turchini Edizioni 2010. 1052 S., Abb., Nbsp.*

Das Vorwort des italienischen Staatspräsidenten (und Neapolitaners) Giorgio Napolitano sowie die Förderung durch einschlägige italienische und österreichische Institutionen legen den Anspruch, dass es sich bei dem vorliegenden Buch um ein Standardwerk handeln soll, ebenso nahe wie die Bezeichnung als „systematische Analyse der Musik- und Theatergeschichte Neapels“ und „Resultat langjähriger Überlegungen im Umfeld der wissenschaftlichen Aktivitäten des Centro di Musica Antica Pietà de'Turchini“ (Klappentext). Dabei ist bereits die zeitnahe Übersetzung der 2009 erschienenen *Storia della*

*musica e dello spettacolo. Il Settecento* Indiz für Aktualität. Zwar erschwert der deutsche Titel *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert* den Zugang, da er im traditionellen Verständnis die Sparten Instrumentalmusik und Sprechtheater suggeriert. „Spettacolo“ aber, ins heutige Deutsche (noch) nicht adäquat übersetzbar, rekuriert auf das Ereignis der Aufführung. Entsprechend wird Musiktheater im weitesten Sinn bis hin zum europäischen Kontext verhandelt. Dies bedeutet nicht zuletzt das Hervorheben des allgegenwärtigen Gebrauchs der Musik im Neapel des 18. Jahrhunderts, sei es in Palästen, Kirchen, Theatern, sei es in Innenräumen oder auf Straßen. Die musikalische Vorrangstellung Neapels, der damals nach Paris und London bevölkerungsreichsten Stadt Europas, war angesichts der Korrespondenz der Bildungsreisenden und der Karrieren von Komponisten, Musikern und Sängern sowie des Musik- und Operntransfers in den Norden von jeher unbestritten. Doch Neapel war auch, und dies ist bisher zu wenig in das Bewusstsein der deutschen Musikwissenschaft gelangt, Hauptstadt des europäischen Reformgedankens und als solche Bezugspunkt auch für die deutsche Aufklärung. Ausgehend von einer neueren, von Anna Maria Rao betonten Tendenz, intellektuelle Bewegungen in der Kommunikation und im Konsum von Ideen statt in den Schriften einer Gruppe von Denkern zu verorten, lag der Bezug auf das Musiktheater mehr als nahe.

Während sich ein Überblick über die Musikgeschichte Neapels alten Stils auf Werkgeschichte, mithin auf die philologischen, formalen, metrischen und kompositionstechnischen Prämissen von Musik und Text beschränkt hätte, führen die Kapitel, die sich hier diesen Themen widmen, dezidiert darüber hinaus und gehen mit solchen, die schon thematisch eine größere Weitung der Perspektive anstreben, eine gelungene Synthese ein. Zur ersten Gruppe gehören drei Kapitel zur Opera buffa (Daniel Brandenburg, Renato Di Benedetto, Donatella Ferro, Teresa Mautone, Paologiovanni Maione, Stefania Nunziata) und vier zur Opera seria (Vincenzo

Dolla, Marina Mayrhofer, Lorenzo Mattei, Raffaele Mellace), zur zweiten je ein Kapitel zum Theaterrecht (Francesco Cotticelli), zum Überblick über feste und ephemere Theatergebäude (Pier Luigi Ciapparelli), zu Bühnenbildern und Bühnentechnik (Maria Fedi), zur Ikonografie der (fälschlich noch immer primär Venedig zugeschriebenen) Commedia dell'Arte (Gianluca Stefani), zum Sprechtheater (Cotticelli), zu Tanz, Ballett und Theater (Rosa Cafiero), zu Reformtendenzen (Mayrhofer) sowie zu den neapolitanischen Protagonisten par excellence Pulcinella (Stefani), Dido und Parthenope (Dolla). Die wenig kongruente Gliederung ist einzig der Komplexität des Phänomens geschuldet. Dies gilt auch für die Entscheidung, lediglich innerhalb jedes einzelnen Kapitels streng chronologisch, zumeist nach Regierungsperioden, vorzugehen. Dabei ist positiv anzumerken, dass stets auch dem Settecento vor- und nachgelagerte Entwicklungen mit einbezogen werden. Dem Leser wird so ein rascher Zugriff auf die ihn interessierenden Jahrzehnte nach unterschiedlichen Phänomenen und eine sofortige Information über die jeweilige Quellenlage ermöglicht. Überdies erfolgte eine Verklammerung von Aufsätzen des ersten Bandes mit jenen des zweiten – etwa der zu Neapel als Hauptstadt der Aufklärung mit dem Verweis auf die Kirchen als wesentliche Orte sozialer Versammlung, Zelebration königlicher Macht und Repräsentation kultureller Eliten wie des Volkes (Anna Maria Rao) mit dem zur Kirchenmusik (Marina Marino) oder des hervorragenden Überblicks über Forschungsinstrumente und neueste Archiverschließungen des Settecento in Neapel (Imma Acione) mit jenem zu Kopisten und Theaterdruckern (Francesca Seller) und dem zur Instrumentalmusik (Cesare Fertonani). Hervorzuheben ist das Kapitel zu Musiktraktaten (Rosa Cafiero), das nicht nur jedes einzelne Traktat in seinen Kontext setzt, sondern auch den Mythos der „neapolitanischen Schule“ bis hin zu Techniken des Musikunterrichts beleuchtet und darin eine ideale Ergänzung zum Kapitel zur Formation und zum Markt der Musiker (Kastraten, Sängerinnen und Sänger eingeschlossen,

Lucio Tufano) darstellt. Ohnehin kommt es auf den faktenreichen Inhalt an, der als in besser italienischer philologischer Tradition stehend beschrieben werden muss. Dies bedeutet neben quellenorientierten Fließtexten eine Vielzahl von detaillierten mehrseitigen Tabellen, darunter viele Spielpläne, von Grafiken und Fotografien von Archivmaterial und Theatern. Dabei bleibt die Zugangsweise streng jene der Musik- und Theaterwissenschaft. Dies lässt zwar Fragen in Richtung der Philosophie offen, bedingt aber eine umso größere fachliche Seriosität. Fazit: Waren die Kenntnis zu Musik und Theater des Neapels des 18. Jahrhunderts und der Zugang zur neapolitanischen Forschung und dortigen Archiven gerade für Musikwissenschaftler mit deutscher Muttersprache bisher weitgehend durch Forschungsliteratur einer längst vergangenen Epoche sowie der mühsamen Heranziehung einzelner aktueller (wenngleich sehr oft hervorragender) Aufsätze und Monografien, größtenteils in italienischer Sprache, geprägt, so liegt nun ein eine Übersicht gebendes und gleichzeitig detailreiches Standardwerk vor, das, sei es in den Haupttexten, sei es in den Fußnoten, eine Fülle von Hinweisen auf musikalische Quellen, auf die Beschaffenheit und Sammlungen neapolitanischer Archive und Bibliotheken innerhalb und außerhalb Neapels, auf neueste Sekundärliteratur samt Bewertung der älteren bietet, neue Analysen enthält und das dementsprechend eine zu weitergehenden Forschungen anregende Lektüre darstellt.

(August 2011)

Saskia Maria Woyke

*PHILINE LAUTENSCHLÄGER: Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper. Schliengen: Edition Argus 2008. 377 S., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 3.)*

Rameaus erste Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* von 1733 ist zweifellos ein Markstein in der französischen Operngeschichte. Die Tatsache, dass sich unmittelbar an die

Erstaufführung ein ästhetischer Diskurs anschloss, unterstreicht die Bedeutung dieses Schlüsselwerks. Die vorliegende Arbeit nimmt Rameaus musikalische Tragödie zum Ausgangspunkt einer Untersuchung, welche sich primär den Adaptions- und Transformationsprozessen des Stoffes widmet. Im Mittelpunkt steht dabei die Figur der Phädra und deren unterschiedliche Konfigurationen, neben Rameaus Tragédie lyrique werden zwei italienische Opern, Traettas *Ippolito ed Aricia* (Parma 1759) und Paisiellos *Fedra* (Neapel 1788), betrachtet. Zentrales Denkmodell der Untersuchung ist die Kategorie der Leidenschaft, das ihrerseits die unterschiedlichen Konzeptionen von französischer und italienischer Oper im 18. Jahrhundert zu perspektivieren vermag. Das Konzept der Leidenschaft wird somit zur leitenden Instanz für die librettistische wie musikalische Analyse. Der Ansatz ist originell, zumal damit auch kein mechanistisches Transfermodell (vor-)gezeichnet ist, sondern an einem paradigmatischen Beispiel die Möglichkeiten des Transfers untersucht werden. Lautenschläger überbrückt damit gleichsam einen Hiatus der älteren Opernforschung, indem sie nicht die ‚Opernreform‘ als teleologische Gelenkstelle strapaziert. Holzschnittartige historiografische Modelle haben hier ebenso wenig ihren Platz wie Ideologeme, die bei dem Thema italienische vs. französische Oper durchaus auch Forschungsdiskurse infiltrierten.

Die Gliederung folgt der Chronologie der Werke: Das erste Großkapitel, das fast die Hälfte der Arbeit ausmacht, setzt sich eingehend mit Rameaus Tragédie lyrique auseinander, die zweite Hälfte des Buches entfällt dann auf die Untersuchung der Phädra-Vertonungen von Traetta und Paisiello. Die Studie besticht zweifellos durch ihre analytische Genauigkeit: Lautenschläger macht en détail deutlich, auf welche Weise die Musik die dramaturgische Konsistenz der Figur(en) konturiert. Auf den ersten Blick wirken die Parameter der musikalischen Auseinandersetzung ebenso ‚antiquiert‘ (z. B. Tonartencharakteristik) wie die deskriptiven Momente der Analyse. Dieser Täuschung sollte man indes