

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

nicht erliegen, denn die Stärke der Arbeit liegt in der Detailbeobachtung. Die Beschreibung ist existenzieller Bestandteil der Methode, insofern korreliert die musikalische Analyse aufs Beste mit der vorausgehenden dramaturgischen Betrachtung. So versteht es die Autorin immer wieder instruktive Erkenntnisse zu destillieren. Die Lektüre führt dem Leser auch einmal mehr vor Augen, welch defizitäres Vokabular („Vertonung“, „Durchkomposition“ etc.) unsere Disziplin für hochkomplexe poetisch-musikalische Prozesse bereithält.

Die Untersuchung macht im zweiten Teil einen Schwenk auf die italienische Oper, genauer nach Parma, wo es jetzt die Adaption von Rameaus *Tragédie lyrique* zu betrachten gilt. Hier holt die Autorin weit aus: Zunächst werden die verschiedenen Ansätze zum Thema Reformoper (in Parma) kursorisch vorgestellt, danach wird ausgiebig der politisch-kulturelle Horizont aufgerissen. Die Faktengeschichte hält sich weitgehend an Henri Bédaridas grundlegende Studie *Parma et la France de 1748–1798* (Paris 1927). In diesem Teil ist die Arbeit mitunter stark referierend. Die Analyse dagegen ist plausibel und offenbart immer wieder Erhellendes, beispielsweise was die Zurückhaltung des Librettisten Frugoni gegenüber Pellegrins Textbuch anbelangt. Das heißt: Frugoni greift an Pellegrin/Rameau gleichsam vorbei auf Racines Drama zurück, nicht zuletzt, weil er das Textbuch des Franzosen für poetisch minderwertig ansah. Auf der anderen Seite fordert die Lektüre aber auch zu Einsprüchen heraus. So wird einerseits behauptet: „Die Partitur [von *Hippolyte et Aricie*] lag Frugoni sicherlich nicht vor“ (S. 203), andererseits aber erweist die Analyse, dass sich Traetta dezidiert an die französische Originalvertonung anlehnte (vgl. S. 209). Die auf diese Weise implizit unterstellte Kompetenztrennung der künstlerischen Medien Text und Musik innerhalb des Werkprozesses will nicht recht einleuchten. Warum sollte Frugoni sich nicht (auch) an Rameaus Partitur orientiert haben, zumal er seine anderen Parmenser Übersetzungen (von Mondonvilles *Titon et l'Aurore* und Rameaus *Les Incas de Pérou*) wohl

kaum ohne eine entsprechende musikalische Grundlage hatte anfertigen können?

Die Darstellung verliert im Parma-Komplex den übergeordneten Fokus etwas aus dem Auge, da sie sich (auch) mit der Einbettung der ‚neuen‘ französischen Elemente (Chor, Tanz) beschäftigt. Der opernästhetischen Diskussion hätte man an dieser Stelle mehr Kontur gewünscht. Der Algarotti-Kontext bleibt beispielsweise relativ blass und versammelt die bekannten Leitmotive der Diskussion um die italienische und französische Oper. Hier wäre eine intensivere Auseinandersetzung mit den Kategorien Illusion und Wahrscheinlichkeit in Anlehnung an Renato di Benedetto („Poetiken und Polemiken“, in: *Geschichte der italienischen Oper*, Band 6, Laaber 1991, S. 9–73) angezeigt gewesen. Die unspezifische Darstellung dieses Komplexes überrascht, ist doch ansonsten die Implementierung der weitgesteckten Forschungsliteratur tadellos zu nennen. (Zu ergänzen wäre einzig für die „Armide“-Diskussion: *Jean-Philippe Rameau: Musique raisonnée. Textes choisis, présentés et commentés* par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris 1980, insbes. S. 201–214).

Die drei historischen Etappen (1733, 1759, 1788), die von den drei genannten Phädra-Opern markiert werden, offenbaren nicht nur individuelle Zugriffe unter den Vorzeichen der jeweiligen Gattungskonventionen, sondern mehr noch spiegeln sie auch unterschiedliche Konzepte von Leidenschaft wider. Instrukтив ist dabei die je spezifische Annäherung der beteiligten Autoren an diese Konzepte. Wenn Frugoni die Affekte einer Bühnenfigur einheitlich setzt, so modifiziert die Komposition dieselben und setzt andere Akzente. Und Paisiellos *Fedra* verzichtet am Vorabend der Französischen Revolution schließlich auf eine Setzung vorbildhafter Verhaltensweisen, wie sie noch Rameau und Pellegrin zu etablieren versuchten. Die Musik wird dabei im Besonderen zum „Spiegel veränderter Leidenschaftskonzepte“ (S. 361). Die Arbeit leuchtet so am Ende die ästhetischen und anthropologischen Konstanten fein aus. Während für Frankreich auf eine Diskussion im Bannkreis

der Kategorien „passion“, „raison“ und „sensibilité“ zurückgegriffen werden kann, ist die italienische Theorie diesbezüglich blanko. Die ästhetische Diskussion muss somit an den Werken selbst stattfinden, was die vorliegende Arbeit in exemplarischer Weise realisiert.

Das Buch erfuhr autorseitig eine gewissenhafte Redaktion, ganz wenige Fehler (z. B. im Zitat auf S. 137: „superbe sommeil“, oder S. 200, recte: 1692) sind zu verzeichnen. Zudem lässt das größere Hochformat des sehr gut ausgestatteten Bandes ausreichend Platz für die Wiedergabe von Musikbeispielen. Dem Anspruch, den der Verlag in puncto Design und Ausstattung erhebt, steht indes kein ebensolcher hinsichtlich eines „style sheet“ gegenüber, zumindest ist diesbezüglich keine konsequente Umsetzung zu konstatieren. Über die Gestaltung von Kapitel- und Abschnittgestaltung lässt sich geschmacklich streiten, über die stringente Auszeichnung dramatisch-poetischer Strukturen allerdings nicht. So fällt beispielsweise die originale Vergestalt dem Design auf S. 226 (linke Spalte) ebenso zum Opfer wie eine systematische Auszeichnung des Dramentextes: einmal mit ‚guillemets‘ vor der Bühnenfigur (S. 145), einmal mit solchen danach (S. 293), einmal ganz ohne Auszeichnung (S. 219–221). Überhaupt hätte man den dramatis personae (wie üblich) eine eigene Zeile (in Kapitälchen) gönnen können. Das Primat des Designs steht hier quer zu den Darstellungsmodi einer musikalischen Textphilologie.

(September 2011)

Thomas Betzwieser

IAN WOODFIELD: *The Vienna Don Giovanni*. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XVII, 214 S., Abb., Nbsp.

Die genauere Erforschung der italienischen Opernpraxis des 18. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren zu einer Veränderung der wissenschaftlichen Betrachtungsweise des einzelnen Opernwerks geführt. Das musikalische Bühnenwerk als „work in progress“, als mobiles Gefüge, das an immer neue Aufführungsbedingungen angepasst wird und damit

ständig seine Werkgestalt verändert – das war eine Erkenntnis, die sich erst ihren Weg bahnen musste, weil sie mit dem Gedanken eines Kunstwerks, das von nur einem einzigen schöpferischen Willen hervorgebracht wird, nicht so recht zusammenpassen will. Bei Komponisten wie etwa Wolfgang Amadeus Mozart, deren Operschaffen in Autographen und nicht bloß in Abschriften Dritter überliefert ist, fällt es zudem besonders schwer, den Prozesscharakter als gattungsimmanent anzuerkennen, da die Niederschrift von eigener Hand bestens geeignet ist, als einzig wahre Dokumentation eines präsumptiven allein gültigen Schöpferwillens angesehen zu werden. Bei genauerer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass die eigenhändige Niederschrift nur der Ausgangspunkt für einen Prozess ist, im Verlauf dessen es eine Vielzahl von Veränderungsstadien gibt, von denen möglicherweise die meisten als ebenso „authentisch“ gelten können wie die autograph fixierte Fassung, weil sie mit dem Einverständnis und/oder der tätigen Mitwirkung des Komponisten selbst hergestellt wurden.

Ian Woodfield stellt für die Überlieferung des *Don Giovanni* und seiner „Wiener Fassung“ zwei unterschiedliche Träger fest: Auführungsmaterialien, die durch den Gebrauch beständiger Veränderung unterworfen waren, und kommerzielle Kopien, die demgegenüber wiederum nur eine Momentaufnahme darstellen, da sie ein Bearbeitungsergebnis abbilden, ohne dass einzelne Schritte der Bearbeitung nachzuvollziehen wären.

Zunächst beschreibt der Autor ausführlich die Prager Fassung, ihre musikalischen „fingerprints“ sowie das Stemma der Auführungsmaterialien und Überlieferungspartituren. Dann wendet er sich dem Wiener *Don Giovanni* und den verschiedenen Quellen zu, die dieser Wiener Aufführungsserie zugeordnet werden können. Hier wird deutlich, dass auch diese Oper ein „work in progress“ war, dessen Wandlungen nicht mit der Wiener Premiere abgeschlossen waren. Woodfield weist in diesem Zusammenhang u. a. auf einen Wechsel im Ensemble des Burgtheaters hin,