

hende Kontextualisierung der liturgischen Praxis nur am Rande erfolgt, bleiben beim Leser auch hier Fragen offen. So erwähnt Bacciagaluppi beispielsweise eine liturgische Zwischenstufe zwischen der Missa solemnis und Missa lecta, die in den Diarien des Doms von Neapel als „messa bassa alla spagnola“ (S. 24) bezeichnet wird. Aber welche Funktion hat in diesem liturgischen Ordnungsgefüge die Missa cantata, die die eigentliche Stellung zwischen Missa solemnis und Missa lecta einnahm? Weitere Vertiefungen zur liturgischen Terminologie und Praxis wären bisweilen für das Verständnis hilfreich gewesen.

Drittens werden als Neapolitanische Messen diejenigen Kompositionen bezeichnet, die in der Rezeptionsgeschichte von verschiedenen Autoren als solche ausgewiesen wurden. Dieses Argumentationsmuster, wonach die Rezeption der Neapolitanischen Messe ein „gutes Argument“ für ihre Existenz sei (S. 21), erscheint nur dann plausibel, wenn die zugrunde liegenden Messen explizit mit dem Begriff der Neapolitanischen Messe gekennzeichnet wären – was aber nur ausnahmsweise der Fall zu sein scheint. Andernfalls erweist sich diese Begründung als zirkulär.

Durch eine präzisere Diskussion der verschiedenen Definitionskriterien und eine eindeutige Entscheidung für das als neapolitanisch eingestufte Repertoire a priori hätte dem Leser eine Orientierungshilfe mitgegeben werden können, durch welche die detaillierten Quellenbeobachtungen zur Verbreitung des Gattungstypus besser zu verorten gewesen wären.

Trotz der begrifflichen Ambivalenz und der offenen Fragen handelt es sich bei dem vorliegenden Buch zweifelsohne um einen zentralen Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Die durch die umfangreiche Quellenarbeit präsentierten Ergebnisse erweisen sich als unschätzbare Grundlage für künftige Studien zur Musik der neapolitanischen Musikgeschichte, zur Kirchenmusikgeschichte in zahlreichen Zentren Europas und zur Gattungsgeschichte der Messe im Allgemeinen. Die Arbeit fungiert darüber hinaus, gerade durch die Breite des untersuchten Quellenmaterials von über 300 Messenfazikeln, als methodisches Vorbild zur Erforschung musikalischen Kulturtransfers.

(Januar 2011)

Gunnar Wiegand

CHRISTOPH HENZEL: *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert.* Beeskow: ortus musikverlag 2009. VIII, 445 S., Nbsp. (Ortus Studien. Band 6.)

Der Band vereinigt Studien, die im Zusammenhang mit der Erstellung des 2006 publizierten Werkverzeichnisses von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun zu Spezialfragen der Überlieferung ihrer Kompositionen entstanden. Sie sind jedoch mehr als nur Nebenprodukte der für das Verzeichnis unumgänglichen mühsamen Sucharbeit, nämlich durchaus eigenständige, streng quellenkundlich orientierte Untersuchungen wichtiger Aspekte der komplizierten Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Die Quellenlage zu Leben und Werk der Grauns ist schwierig: Die frühen Jahre sind kaum dokumentiert, der Notenbestand ist weit verstreut und besteht bis auf Ausnahmen nur aus Handschriften; ungesichert sind in vielen Fällen die Datierungen, die Authentizität von Werkfassungen und die Zuschreibung zu einem der Brüder. Der Autor bringt jedoch Licht in das Dunkel und erhellt über das Wirken der beiden Komponisten hinausgehend die norddeutsche Musikszene der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt steht bedeutungsgerecht das Operschaffen Carl Heinrich Grauns. Erfasst werden im Einzelnen die Partiturabschriften aus den Bibliotheken der einstigen königlichen Hofoper, der Prinzessin Anna Amalia, der Höfe von Braunschweig-Wolfenbüttel, Hessen-Darmstadt, Mecklenburg-Schwerin, Bentheim-Tecklenburg und Stockholm sowie des musikalisch bewanderten Gelehrten Christoph Daniel Ebeling und des Gewandhauskapellmeisters Johann Gottfried Schicht. Die akribischen Recherchen vermitteln Erkenntnisse hinsichtlich des vom König bestimmten und von Graun und Hasse passend bedachten Operngeschmacks am preußischen Hof; sie erlauben aber auch den Schluss, dass sich Friedrich II. gegenüber dem Hofkapellmeister weniger autokratisch verhielt, als es bisher vermutet wurde. Im Einzelnen verfolgt werden die weit ausstrahlenden Aktivitäten des ‚offiziellen‘ Hofnotisten J. G. Siebe und des einen breiten Abnehmerkreis bedienenden Kopisten Johannes Ringk, ferner die Unterschiede in der Sammelpraxis fürstlicher und bürgerlicher Liebhaber. Der Funktionswandel der Abschriften vom

aufführungsdienlichen Gebrauchsgegenstand zu einem hohen Wertschätzung erfahrenden reinen Studien- oder Bewahrungsobjekt ist gut nachvollziehbar. Auch die Vielzahl nachgewiesener Arien- und Klavierauszüge und instrumentaler Arrangements, einschließlich der frühen Gambenbearbeitungen für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, rechtfertigt die Feststellung, dass Grauns Opernmusik über Jahrzehnte hinweg als Inbegriff des guten Geschmacks und Vorbild einer ausdrucksvollen, auf emotionales Hören ausgerichteten Tonkunst wahrgenommen wurde, die ihre Wirkung auch außerhalb des ursprünglichen Darbietungskontexts zu entfalten vermochte. Der kurze Exkurs über die „schöne Melodie“ fordert dazu heraus, dem empfindsamen Melodieideal und seiner anthropologischen Dimension nachzugehen und Grauns Verwirklichung mit derjenigen anderer Hauptmeister des 18. Jahrhunderts zu vergleichen.

Die Instrumentalwerke der Brüder Graun, bestehend vornehmlich aus Opern- und Konzertsymphonien, Solokonzerten und Trios mit obligatem Cembalo, spielten in exklusiven Konzerten des Berliner Hofes und der Nebenhöfe sowie im regen privaten und öffentlichen Musikleben der preußischen Hauptstadt eine wichtige Rolle. In den Notenbibliotheken adeliger wie bürgerlicher Kenner und Liebhaber gehörten sie bis Ende des 18. Jahrhunderts zum Kernbestand eines spezifisch norddeutschen und vor allem von Berliner Komponisten beherrschten Repertoires. Dies gilt zum Beispiel für die vom Autor rekonstruierten Sammlungen von Benjamin Itzig und seiner Schwester Sarah Levy, die repräsentativ für die Teilhabe der jüdischen Elite am Kulturleben sind, und es erklärt auch die große Zahl an eruierten Grauniana in schwedischen Notenbeständen. Unbedingt ist der Mahnung des Autors beizupflichten, dass diese offenbar einst bewunderte Musik nicht mit dem Maßstab ihres Beitrags zum Wiener klassischen Stil zu messen, sondern allein aus den eigenen Voraussetzungen und Intentionen heraus zu bewerten sind. Die exemplarische Analyse einer Symphonie – die keinem der beiden Brüder eindeutig zugeschrieben werden kann – lässt ebenso die formale und satztechnische Nähe von Opern- und Konzertsymphonie wie die selbstständige, zur eigenen Idiomatik tendierende Weiterführung

eines als normativ akzeptierten Modells italienischer Herkunft erkennen. Dem angedeuteten Einfluss Tartinis auf die zahlreich in Dresden erhaltenen spieltechnisch anspruchsvollen Violinkonzerte und -sonaten J. G. Grauns sollte in Zukunft noch genauer nachgegangen werden.

Die geistliche Musik der Brüder Graun ist trotz ihrer gleichfalls weiten Verbreitung spärlich überliefert; daher ist die Beschränkung auf zwei Hauptwerke des Hofkapellmeisters sinnvoll und zudem politisch-kulturell aufschlussreich. Die Anlässe und die Häufigkeit der nachgewiesenen Aufführungen belegen, dass das *Te Deum* und erst recht das berühmte Passionsoratorium *Der Tod Jesu* den Status einer preußisch-nationalen, die Schichten und wohl auch Konfessionen übergreifenden Identifikationsmusik erlangten.

Die intensiven Archivforschungen und Quellenstudien bestechen nicht nur durch die Überfülle neuer Fakten und ihre kritische Auswertung, sondern auch durch die souveräne Verknüpfung der perfekt beherrschten philologischen und musikanalytischen Methoden mit aktuellen Ansätzen einer pluralistisch-integrativen Kulturgeschichte. So setzt der Autor unübersehbare Wegmarken für die wünschenswerte weitere Erkundung der Berliner und der norddeutschen Musikkultur, die zu lange im Schatten einer auf den Süden, auf Mannheimer ‚Vorklassik‘ und ‚Wiener Klassik‘, konzentrierten Historiografie gelegen hat. Ihren unbestreitbaren Wert behalten die Studien auch dann, wenn man der resümierenden Kennzeichnung der Hervorbringungen der friderizianischen Epoche als „Berliner Klassik“ nicht folgen möchte. Gewiss sind wesentliche Kriterien eines relational verstandenen Begriffs von Klassik im Werk der Grauns gegeben: musterhaftes Gelungensein, unmittelbare Zugänglichkeit, breite Akzeptanz sowie Bewahrungs- und Denkmalswürdigkeit. Nicht zu bestreiten ist zudem das retrospektive Bewusstsein einer neuen, die vorherige überbietenden Epoche bei maßgeblichen Zeitgenossen des späten 18. Jahrhunderts. Dennoch war die exemplarische Geltung zeitlich und räumlich wohl doch zu begrenzt, als dass sich eine anhaltende wirkungsgeschichtliche, wirklich kanonische Tradition hätte bilden können. Jedoch schmälert der Vorbehalt gegen eine – trotz der mo-

mentanen Konjunktur lokalgeschichtlich orientierter kulturwissenschaftlicher Arbeiten – fragwürdige Etikettierung in keiner Weise die eminente geschichtliche Leistung der Grauns. Schon gar nicht stellt er Henzels großes Verdienst ihrer umfassenden Offenlegung und behutsam abwägenden Einschätzung in Zweifel. Mit dem gewichtigen, durch hilfreiche tabellarische Übersichten, Register und Notenbeispiele bereicherten Band erweisen sich die „Ortus Studien“ des aufstrebenden Musikverlags erneut als wissenschaftliche Publikationsreihe von hohem Rang.

(Januar 2011)

Wolfgang Ruf

*D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe.* Hrsg. von Damien COLAS und Alessandro DI PROFIO. Wavre: Éditions Mardaga 2009. Band 1: *Les pérégrinations d'un genre.* 346 S., Abb., Nbsp. Band 2: *La musique à l'épreuve du théâtre.* 532 S., Abb., Nbsp.

In seiner Einleitung zum ersten, der Verbreitung der italienischen Oper gewidmeten Band mit 15 Artikeln begründet der Herausgeber Alessandro Di Profio deren Erfolg mit zwei Phänomenen: mit dem Opernitalienisch als Koine in Europa (seit dem späten 18. Jahrhundert auch in außereuropäischen Ländern) und durch die Beteiligung von nicht in Italien geborenen Komponisten an ihrer Produktion. Außerdem verweist er auf die Bedeutung der reisenden Sänger als ‚Botschafter‘ der italienischen Oper, die durch ihren willkürlichen Umgang mit dem Werk – etwa das Ersetzen von Arien – zu ihrem Erfolg an Opernhäusern beitragen. Die Einleitung spiegelt insbesondere auch Ergebnisse der Forschungen von Lorenzo Bianconi. Mit ihrem Beitrag zu den verschiedenen Kalendern Venedigs und deren Abhängigkeit von Kirchenfesten sowie zu dem noch bis weit ins 19. Jahrhundert reichenden, aus dem 17. Jahrhundert stammenden Verlauf der Spielzeiten liefert Eleanor Selfridge-Field eine Basis für die Korrektur der Datierung vieler Opernaufführungen. Michael Klaper legt die politischen und künstlerischen Umstände der Aufführung von Francesco Butis und Luigi Rossis *Orfeo* in Paris aufgrund wichtiger neuer Quellenfunde dar und begründet die Transformation der „Tragicomedia per musica“ in eine französische „altertümliche“ „Tragi-comédie“ (die

se verlangte jedoch gesprochenen Text) und dann durch Pierre Corneille in eine nicht aufgeführte Maschinentragödie.

Theater-, Oratorien-, Opern- und ‚Serenate‘-Aufführungen im Spannungsfeld zwischen politischer Abhängigkeit von Spanien, kulturellem Einfluss durch die diplomatische Vertretung Portugals in Rom, religiösem Terror und Säkularisierung vor dem Hintergrund durch das Erdbeben von Lissabon verloren gegangener Quellen erörtert Manuel Carlos de Brito, während Ennio Stipevic die Verbreitung der italienischen Oper (u. a. durch italienische Opertruppen) und ihre Rezeption in Gestalt der literarischen Beschäftigung im Gebiet der unter der politischen Autorität Venedigs stehenden Ostküste der Adria aufzeigt.

Eingehend behandelt Michael Walter die politisch-dynastischen, finanziellen und künstlerischen Bedingungen für die Aufführungen italienischer Opern in Dresden sowie deren Abhängigkeit von Wien. Sein Ergebnis ist ernüchternd im Hinblick auf Dresden als einer ihrer Hochburgen nördlich der Alpen. Dinko Fabris arbeitet die literarischen und ikonografischen Quellen des europäischen Rufs von Leonardo Vinci auf, hätte allerdings die deutschen Quellen von einem des Deutschen mächtigen Kollegen Korrektur lesen lassen sollen, um einige hanebüchene Fehler zu vermeiden. Michèle Sajous-D’Oria stellt die an Italien orientierten Theaterbauten des 18. Jahrhunderts in Frankreich dar (und wäre in einer Angabe zu korrigieren: Das Festspielhaus in Bayreuth wurde in den Jahren 1872–1875, nicht 1876 erbaut). Einer der Schwerpunkte von Melania Bucciarellis „Senesino’s path to madness“ ist die Erörterung von Gestik, Blick und Mimik und ihrer Interaktion beim Vortrag der Arie „Ombra cara“. Anknüpfend an vorausgehende eigene Publikationen analysiert Damien Colas gemeinsam mit Di Profio die ornamentierte Version der Rondò-Arie „Rendi, o cara“ von Sarti durch den Kastraten Luigi Marchesi. Wiedergegeben werden hier auch die beiden Fassungen der Singstimme (Sarti und Marchesi) in der vollständigen Partitur.

Die Transformation von Opéras-comiques und Opere buffe in Zarzuelas, von französischen Dramen in Sainete, von Dramme per musica Metastasios in gesprochene Dramen ist charakteristisch für das spanische Theater in