

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

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ausgehend von der Krise im Jahre 1759 nach dem Tod Ferdinandos VI. und Farinellis Weggang aus Madrid stellt José Máximo Leza die Entwicklung und die Grundzüge der Reform des Musiktheaters unter dem Einfluss von Aufklärern (besonders Graf Arandas und seines Kreises) dar und gibt zahlreiche Repertoire-Übersichten. Als Librettist und Übersetzer spielte Ramón de la Cruz eine herausragende Rolle. Exemplarisch werden *Les moissonneurs* versus *La espigadera* (ohne die Musik Dunis), *Il tutore burlato* versus *La madrileña o el tutor burlado*, letzteres Werk in verschiedenen Fassungen für den Hof und die Stadt, unter Einbeziehung spanischer Elemente behandelt.

Am Beispiel von Metastasio's *Demetrio* demonstriert François Lévy die „Kontamination“ dieses Librettos mit verschiedenen französischen Stücken (*Don Sanche d'Aragon* von Corneille, *Bérénice* von Racine, *Astrate, roi de Tyr* von Quinault, auf S. 237 versehentlich Rottou zugeschrieben, außerdem *Astarto* von Zenò), erwähnt die Einfügung neuer Episoden in derartigen Adaptationen und macht plausibel, dass Metastasio angesichts seines Publikums von Kennern und Gebildeten mit der Intertextualität gespielt habe und die Erneuerung der Stoffbehandlung bzw. Dramatisierung demonstrieren wollte.

Isabelle Moindrots Überlegungen zum Perspektivwechsel von der Illusion zur Ambiguität in der italienischen Dramaturgie werden an Händel und an Mozart, also ausgerechnet an Ausnahmeerscheinungen auf dem Gebiet der italienischen Oper, demonstriert. Ausgehend von meist allgemein bekannten Tatbeständen bewegt sich Moindrot auf dem Grat konkreter Analyse und abgehobener Thesen. Sehr interessant sind die Beobachtungen zu Da-capo-Arien und Monologen, die sie als virtuelle Dialoge bezeichnet. Ambiguität bei Mozart – die Neuorientierung sei durch die Revolution ausgelöst – bedeutet ihr zufolge, dass die moderne Dramaturgie den Zuschauer seiner eigenen Interpretation des Geschehens überlässt. Barbara Nestola trägt Fakten zur Aufnahme und Publikation italienischer Arien und Kantaten in Paris und die Schauplätze ihrer Aufführungen durch französische Sängerinnen und Sänger zusammen. Warum erscheint Gasparinis *Antiocho* auch als *Anthiocus*? Die Bezeichnung der

Académie royale de musique als „Royal Academy“ ist gerade in einem englischsprachigen Beitrag irreführend. Catherine Massip untersucht den Bestand italienischer Musik in der königlichen Bibliothek – sie argumentiert gegen das bisher geltende Urteil, nur die Stadt Paris habe die italienische Musik geschätzt – und die jeweils sehr spezifischen Musikalienbestände von Dilettanten: des Barons Grimm (der mit Jean-Jacques Rousseau musizierte), des Jean-Joseph de la Borde, des Steuerpächters Boutin und die Sammlung Clermont d'Amboise. Margaret Murata bietet einen Einblick in die verwirrende Geschichte der Publikation italienischer Arien in italienischen (u. a. *Arie antiche*), französischen (*Gloires d'Italie, Échos d'Italie*) und englischen (u. a. *Gemme d'antiquità*) Anthologien sowie über deren Herkunft, Dependenz und Überlieferung.

Der zweite Band mit 29 Artikeln ist den Beziehungen zwischen den unterschiedlichen in Italien und Frankreich praktizierten Dramaturgien gewidmet. Damien Colas stellt in seinem einleitenden grundlegenden Beitrag, gestützt auf Arbeiten u. a. von Dahlhaus, Klotz und Bianconi, die Entwicklung der Dramaturgie in beiden Ländern und ihre Beziehung vom 17. bis 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der jeweiligen kulturellen Identität dar. Hierbei werden die Rolle und Funktion der fixen Form der Da-capo-Arie und ihrer Ornamentierung, des ‚Largo concertato‘, des Monologs sowie die vorhandene oder fehlende Kommunikation im Duett untersucht. Bei der Erörterung des in Frankreich verbreiteten Topos der italienischen ‚Maßlosigkeit‘ vor dem Hintergrund der Temperierung durch die Vernunft hätte man auf die höfischen Erziehungslehren und ihre lang anhaltende Wirkung verweisen können, in denen von den drei Stilen Monteverdis nur der ‚Stile temperato‘ empfohlen wird, da die beiden anderen – der ‚Stile concitato‘ und der ‚Stile molle‘ – in der höfischen Gesellschaft wegen der von ihnen ausgelösten Konflikte zu vermeiden und deshalb verboten sind. In seinem zweiten Aufsatz liefert Klaper zahlreiche neue Einsichten in die Geschichte von Cavallis *Ercole amante/Hercule amoureux*, insbesondere in die in erster Linie politisch motivierte Verwandlung des Stoffes und der Figur des Herkules in der Übersetzung des Librettos, die zugleich eine deutliche Kritik an Francesco Buti impliziert. Wäh-

rend er in seinem ersten Aufsatz Zitate im englischen Haupttext in der Originalsprache zitiert, erscheinen sie hier in englischer Übersetzung und in der Originalsprache in den Anmerkungen. Einen Aufsatz über eine Thematik aus italienischer und französischer ‚Literatur‘ in englischer Sprache zu publizieren, ist dem Bemühen um die angelsächsische Leserschaft geschuldet, aber nicht besonders für diesen Gegenstand geeignet. Da es vielfach um Carlo Vigarani geht, hätte es nahe gelegen, die 2005 erschienene Vigarani-Monografie von Jérôme de La Gorce zu zitieren. Huub van der Linden gibt aufgrund des Studiums handschriftlich erhaltener Übersetzungen (u. a. im Ranuzzi-Archiv) einen neuen Einblick in das Repertoire übersetzter französischer Tragödien und deren Auführungen durch und in Adelskreisen in Bologna zwischen 1682 und 1709. Sie stellen eine wesentliche Voraussetzung für die Opernreform dar, denn Zeno stand in Kontakt zu den Bologneser Kreisen. Bertrand Poro beschäftigt sich mit der *Cid*-Bearbeitung von Giovanni Jacopo Alborghetti und Jean-Baptiste Stuck für Livorno besonders vor dem Hintergrund dynastischer Konstellationen. Reinhard Strohm's Aufsatz geht wie in seinem Buch *The Operas of Antonio Vivaldi* auf die Libretto-Fassungen französischer Tragödien, ausgehend von einem Überblick über Übersetzungen seit 1651, für Vivaldi ein und nennt auch solche, die zweifelhaft sind. An vier unterschiedlich gelagerten Fallstudien – *Sémiramide*, *Teuzzone*, *Atenaide*, *La Candace* – illustriert er, wie vielschichtig die Beziehungen zwischen den entsprechenden Tragödien von Nicolas Mary, Thomas Corneille/Jean Racine, Joseph de Lagrange-Chancel und Pierre Corneille sind.

Francesca Menchelli-Buttini zeigt die Kontamination von Metastasio's *Clemenza di Tito* mit Corneilles *Cinna (ou la clémence d'Auguste)*, Racines *Andromaque* sowie seiner eigenen *Olimpiade* die verschiedenen Strategien zur Motivation der Rache (auch in Dormont de Belloys auf Metastasio basierendem *Titus*) und Hasses spezifischen Umgang mit dem Libretto in seinem *Tito* von 1759 auf. Die Rezeption in Gestalt der Übersetzungen von Rousseaus *Pygmalion* und deutscher Melodramen sowie italienische Neuschöpfungen, von denen die Musik nur zweier Stücke erhalten ist, erörtert Lucio Tufano. Der systematische Überblick über

die Anzahl der Musikstücke und ihre Rolle und die Aufführungsgelegenheiten dieser Werke wird ergänzt durch die exemplarische Behandlung von Alessandro Pepolis Textbuch *Pandora*, das entgegen der Empfehlung des Theoretikers Jean-Baptiste Dubois auch dramatische Dialoge enthält, Modell für einige der *Pandora* nachfolgende italienische Melodramen.

Manfred Hermann Schmid weist darauf hin, dass Mozart in Wien französische Opernpartituren besonders wegen ihrer dramatischen Effekte studierte, die er in der italienischen Oper u. a. wegen der fehlenden Beteiligung des Chores an der Handlung vermisste. Gegenüber dem Libretto Metastasio's hat der Librettist Caterino Mazzola in *La Clemenza di Tito* bereits drei sehr ausgeklügelte Nummern mit Beteiligung des Chores neu eingefügt, aber erst in der Vertonung Mozarts wird der Chor nach dem Vorbild der ‚Tragédie lyrique‘ (wobei Schmid Vorbilder nicht konkretisiert) zur handelnden Person. Besonders hervorzuheben ist sein Nachweis der kirchenmusikalischen Nähe des Chores im Finale des II. Akts, die er als Verdeutlichung der Harmonie zwischen dem Volk und Gott und darüber hinaus bei dem Wort „felicità“ aufgrund einer terzlosen Kadenz als Hinweis auf das „Sacrum Romanorum Imperium“ interpretiert.

Ausgehend von Ranieri Calzabigis heftiger Kritik an Metastasio gibt Bruce A. Brown einen Überblick über Theateraufführungen in aristokratischen Kreisen und Salons in Wien und über deren Initiatoren und Berichterstatter. Er weist auf das vielfältige ‚internationale‘ Theaterangebot in Wien hin und zeigt zahlreiche von französischen Stücken ausgehende Anregungen auf. Der Fall von Leporellos Arie „Nella bionda egli ha l'usanza“ in *Don Giovanni*, der Molières *Dom Juan* viel verdankt, offenbart das Verfahren, das Lévy als Kontamination bezeichnete. Brown weist wie Lévy auf vom gebildeten aristokratischen Publikum erkannte und goutierte Anspielungen auf bekannte Stücke in Dramen oder Opern hin. Bei der Untersuchung dreier für Wien geschaffener Opern buffe nach französischen Komödien (*Il finto cieco* von Da Ponte/Gazzaniga, im Gefolge davon *Il burberlo di buon core* von Da Ponte und Martín y Soler und *Democrito corretto* von Gaetano Brunati und Dittersdorf) legt Paolo Russo den Schwerpunkt auf die Finali und die darin gegenüber

den französischen Komödien ergänzten Episoden. Während Da Ponte Paisiellos Modell des Finale in seiner Adaption einer Intrigenkomödie folgt, geht Brunati in seiner Adaption einer Charakterkomödie in Annäherung an die Opera semiseria einen neuen Weg. Die eine Strategie führt im Finale zur Klimax durch das größtmögliche Durcheinander der Beziehungen der Personen untereinander, in der anderen wird durch ein unerwartetes Ereignis eine pathetische Klimax herbeigeführt, in der die verschiedenen Emotionen der Personen eine erhabene, wenn nicht sogar eine tragische Einfärbung erhält, die ebenso auf die Opera seria einwirkt wie auch von dieser beeinflusst ist. Russo führt diese Annäherung, die in den 1790er Jahren und zu Beginn des 19. Jahrhunderts charakteristisch für die venezianische Farsa werde, auf die Adaptation französischer Komödien zurück.

Ausgangspunkt von Michel Noirays Überlegungen ist die geringe Zahl französischer Komödien als Vorlagen für Opern buffe. Am Beispiel von Néricault Destoches' *La force du naturel* und Giovanni Bertatis Libretto *Le vendemmia* für Giuseppe Gazzaniga weist er die notwendigen Veränderungen nach, so etwa die Anpassung an die Rollentypologie der Buffa, die Typisierung adeliger Personen und die Standardfinali mit ihren vorfabrizierten Bausteinen, die eine große Distanz zum Ausgangsstück schaffen. Nach der Analyse weiterer Paare französischer Komödien und Opern-buffe-Libretti – als freie Adaptationen und partielle Anlehnungen bezeichnet –, der Diskussion der Vorlage von Bertatis *Il convitato di pietra* sowie des ‚Plagiats‘ Da Pontes (*Il dissoluto punito*), einer neu entdeckten Entlehnung aus Molières *Dom Juan* bei Da Ponte (Sextett in II, 7 nach Molière IV, 7), und Beaumarchais'/Paisiellos *Barbier de Séville* begründet Noiray die Hindernisse für derlei Übernahmen. Dem in der Theorie begründeten ästhetischen Korsett der französischen Komödie steht die „außer sich stehende Komödie“ der Opera buffa entgegen, die Noray z. B. an der Verleugnung und heftigen Kritik an der eigenen *Buona figliola maritata* Goldonis belegt.

Francesco Izzo weist an *Le nozze di Figaro* von Gaetano Rossi und Luigi Rossi die inhaltliche und formale „Romantisierung“ von Beaumarchais' *Les noces di Figaro* und die Bezie-

hung zu Mozarts Meisterwerk nach. Zwei Kriterien – die spezifischen Wünsche des Komponisten und die Anpassung an Konventionen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts – sind für Philipp Gossett maßgeblich für die Transformation von französischen Stücken zu Libretti für Rossini, in der *L'italiana in Algeri* z. B. die Verlängerung von Ensembles oder die Textergänzung für das Tempo di mezzo einer solita forma, in *Ermione* u. a. die Einfügung einer Cavatine für Giovanni David, in *Tancredi* die Behandlung eines Duetts. Gossett betont, dass Rossini nicht schematisch verfähre und auch vom Librettotext abweiche. Helen Greenwald stellt die auf der sehr erfolgreichen gleichnamigen Tragödie aus dem Jahre 1762 von Dormont de Belloy basierende *Zelmira* von Andrea Leone Tottola und Rossini in den Kontext der „Rettungsopern“ (einige Fehler im Zitat aus *Zelmire*, S. 247). Sie zieht bildliche Darstellungen heran, von denen vermutlich die Anregung für die Wahl der neuartigen Thematik der Vater-Tochter-Beziehung (und die Brustfütterung des in einem Verlies versteckten Vaters) ausging und unterstreicht darüber hinaus den Einfluss von Diderots Konzeption der bürgerlichen Tragödie. Paolo Fabbri untersucht die strukturelle Kontamination im Bereich der musikalischen Gestaltung in den vor 1835 entstandenen Opern Donizettis – die ‚Morphologie‘ von Stücken, Strophengesängen wie Romanze und Dialogbarkarole, Tanzrhythmen in und durch Bühnenmusik in Introduktionen und Phänomene der Couleur locale und historique.

Der von Abramo Basevi als revolutionär bezeichnete *Lucrezia Borgia* von Romani und Donizetti und dreier nachfolgender Libretti mit gleichem Stoff nimmt sich Sebastian Werr an, der betont, Victor Hugo sei mit seinem gleichnamigem Drama an die Grenze der Wertennormen in Frankreich gegangen. Romani und seine Nachfolger mussten wesentliche Eingriffe vornehmen, um ihr Libretto für die Zensur akzeptabel zu machen. Entgegen der klassizistisch geprägten Ästhetik und Ethik, die sowohl die Literatur als auch das Theater in Italien bestimmte – Werr verweist auf die unterschiedliche gesellschaftliche Rolle der italienischen und der besonders in Italien als modern, aber auch als unmoralisch eingeschätzten französischen Literatur des 19. Jahrhunderts – teilten Donizetti und Verdi das Ziel, durch die Dar-

stellung großer Emotionen gerade bei solchen Stoffen unsterbliche Meisterwerke zu schaffen.

Das Verhältnis zwischen Eugène Scribes und Aubers Philtre mit ihren Commedia-dell'arte-Figuren und Romanis und Donizettis *L'elisir d'amore* stellt Mark Everist dar, der auch das Rätsel der Dabadie-Brüder entwirrt, die unterschiedliche Bewertung der Opern in Italien und Frankreich erörtert und (nur) periphere musikalische Beziehungen zwischen beiden Opern nachweist. Ausgehend von einer Inhaltsangabe und der Situierung des Stoffes des Melodrams *La nonne sanglante* von Auguste Anicet-Bourgeois und Julien de Mallian diskutiert François Giroud die aufgrund der Zensur und der Gattungsänderung von Salvatore Cammaranos vorgenommenen notwendigen Veränderungen in dem Libretto für Donizettis *Maria de Rudenz*, deren Titelheldin für ihn eine der erstaunlichsten Frauenrollen des Komponisten darstellt. Ryszard Daniel Golianik widmet sich der Oper *Ruy Blas* des Rossini-Freundes und -Enthusiasten Giuseppe Poniatowski. Ausgehend von einem Überblick über die Opern des polnischen Prinzen zeigt er die Abweichungen des Librettos Cassiano Zaccagninis von Hugos Drama – insbesondere das Fehlen der politischen und sozialen Problematik und des grotesken Humors – und die stilistische Nähe zur Musik Rossinis auf. Bei einer Arie allerdings die Figurenlehre zu bemühen, erscheint anachronistisch. In dem Beitrag von Gloria Staffieri geht es um den von Hugo als populäres nationales Drama konzipierten *Angelo, tyran de Padoue*, den Gaetano Rossi für Mercadante in das Libretto *Il giuramento* transformierte. Sie weist die Beziehung zwischen beiden Werken, die musikalische Besonderheit der als revolutionär bezeichneten Oper und die politische Bedeutung der „*storia passate*“ für die „*storia presente*“ Italiens nach. Einen völlig anderen Weg als alle anderen Autoren beschreitet Gérard Loubinoux, der gemeinsame ‚Motive‘ zeitlich entfernter literarischer Werke in Zusammenhang mit Opern Puccinis stellt (einschränkend schreibt er „vielleicht“): so u. a. die „Poesie des Raumes“ in *La Bohème*, Rondine, *Il tabarro* und *Madame Butterfly* ähnlich wie bei Balzac und Pierre Loti (*Mme Chrysanthème*), Wärme und Kälte in *La Bohème* wie in *Manon* bei Prévost, die Stadt Paris als modernes Babylon in *La*

*Bohème* und in *Il tabarro* von Prévost oder die Annäherung der *Tosca* an Elemente von Stendhals Italienbild. Luísa Cymbron besichtigt vor der Kulisse der Oper in Portugal im 19. Jahrhundert ein „Zufallsprodukt“ von José Francisco Arroyo, die Oper *Bianca di Mauleon* nach einem französischen Roman aus dem Jahre 1835, und weist ihre Nähe zu *Lucia di Lammermoor* nach. Für Marco Beghelli, der auf die nur selten anzutreffende Originalität von Opernstoffen hinweist und die lange Tradition der Abhängigkeit der italienischen Librettistik von bekannten Stoffen aus dem Bereich des französischen Theaters oder sogar von französischen Übersetzungen Shakespeares belegt – mindestens 60 Aufführungen qualifizieren die Stücke zur Umwandlung in ein Libretto, so ein Bonmot –, ist die bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs dominante Vertrautheit mit dem Französischen in Italien ein wichtiges Motiv. Die Überlegenheit der Opern gegenüber den zugrunde liegenden Theaterstücken wird vor allem mit den bekannten Argumenten Shaws und Buddens – die größere ‚Glaubhaftigkeit‘, die größere Intensität, Unmittelbarkeit, Expressivität und Stilhöhe (Auden) der Opern begründet. Wenn Beghelli allerdings die Verblasung von Dramen gegenüber ihrer Fassung als Oper beobachten will, dann geht er nur von den bekannten Meisterwerken Verdis, Puccinis oder anderer aus, nicht von gescheiterten ‚Veroperungen‘ und den ihnen zugrunde liegenden Dramen. Zuletzt plädiert er dafür, diese Art von Libretti nicht als „Reduzierung“, sondern als originale Schöpfungen anzusehen.

Der Frage nach der Beziehung zwischen Zolas Theorie des Naturalismus und seines Theaters zu Puccinis *Tabarro* und Malipieros *Sette canzoni* geht Antonio Rostagno vor dem Hintergrund nach, dass kein italienischer Komponist des Verismo eine Thematik Zolas in einer Oper übernommen hat. An dem Duett Giorgetta-Luigi in *Tabarro* belegt er verwandte Charakteristika zu Zolas Naturalismus: die Bedeutung des Ambiente („determinismo ambientale“ Zolas sei in der Tonart cis-Moll gegeben) oder die „Rotationsstruktur“ bei Puccini, das neurotische Verhalten („Struktur der neurotischen Variation“). In Malipieros erster Szene der *Sette canzoni*, einem Werk, in dem die melodramatische Tradition Italiens „auf Null gesetzt“ sei, wird der sich parallel zur bzw. un-

abhängig von der Szene entwickelnde Orchestersatz mit seinen Wiederholungen als Degenerierung der Neurose zur Psychose gedeutet. Die Frage Edward T. Cones, wessen Standpunkt die jeweilige Dramatis persona vertrete: die eigene, die des Sängers oder die des Komponisten/Librettisten, stellt er erneut zur Diskussion.

In seinem Beitrag zu *Lamico Fritz* erörtert Jesse Rosenberg zunächst die positive Darstellung der Juden in den Erzählungen Émile Erckmanns und Alexandre Chatrians dar, bevor er besonders die Rolle des Rabbinen David in der Erzählung (1864) und dem Theaterstück *Lami Fritz* (1876) untersucht. Im Libretto für Mascagnis Oper fehlen viele religiöse Referenzen, aber auch eine Motivation für die Beibehaltung von Zitaten aus dem neuen Testament aus dem Mund des Rabbinen. Der philosemitische Hintergrund des Stoffes und die Absicht, David als Beispiel eines Reform-Juden zu präsentieren, hat die Wahl der Oper für eine Benefizvorstellung jüdisch-reformierter Organisationen für Aufführungen in New York 1890 bestimmt, während Mascagni aus politischen Gründen in seiner Einspielung der Oper 1942 den Rabbinen durch „Dottore“ ersetzte. Die Vertonung bzw. Bearbeitung zum Libretto von Cyrano de Bergerac scheiterte lange Zeit an den exorbitanten Forderungen Edmond Rostands. Erst die wohlhabende Sängerin Mary Garden ermöglichte das Libretto von Henri Cain, dessen Vertonung Arthur Honegger aufgab, so dass Franco Alfano – zweisprachig und mit der französischen und italienischen Kultur gleichermaßen vertraut – seine Vertonung für beide Sprachen vornahm. Carlos María Solare zeigt das Verhältnis zwischen Rostands Stück und dem Libretto von Cain und die Behandlung der formal unterschiedlichen Verse in der Vertonung auf. Bernard Banoun widmet sich Enrico Goliscianis Libretto der komischen Oper *L'amore medico/Der Liebhaber* als Arzt nach Molières *Amour médecin* und legt Ermanno Wolf-Ferraris Musik-Ästhetik und -Ethik, seine Vorstellungen von der Aufgabe der Komik und von einer zeitgenössischen komischen Oper dar. Diese Oper ist für Banoun das Beispiel eines dreifachen Transfers: eine französische Komödie, für Italien vertont und in Deutschland erfolgreich. In den beiden letzten Artikeln des Bandes von Sylvain Samson und Ivan di Lillo geht es um Dallapiccolas *Il volo di notte* und *Il Prigionie-*

*ro*. Samson stellt ins Zentrum seiner Überlegungen das dialektische Wortpaar Schatten und Licht und die damit verbundenen Vorstellungen, mit denen der Komponist eine bedeutungsvolle Thematik in Villiers de l'Isle Adams *La torture de l'espérance* und in Saint Exupéry's *Vol de nuit* aufgriff. Auch Di Lillo beschränkt sich auf das allerdings sehr viel weiter gehende Studium der beiden Libretti, die er als Werke in Fortsetzung bzw. als Dyptichon interpretiert. Er belegt Gemeinsamkeiten und Abweichungen von den genannten literarischen Vorlagen (und Victor Hugos Gedicht „La rose de l'infante“) und sieht die Konfrontation zweier Typen von Männlichkeiten, einer absoluten Autorität und (s)eines wehrlosen Opfers, als fundamentales Thema der Geschichte Italiens an, also nicht nur als Auseinandersetzung mit dem Faschismus.

Mit den beiden Bänden, die jeweils mit einem farbigen Abbildungsteil und einem Register ausgestattet sind, ist es den Herausgebern gelungen, einen außerordentlich wichtigen und neuen Überblick über den französisch-italienischen Kulturtransfer auf dem Gebiet des Theaters und der Oper zu präsentieren. In der umfangreichen Bibliografie der beiden Bände vermisst man wichtige deutschsprachige Titel, die auch die Thematik der italienischen Oper behandeln; so sind z. B. keine Publikationen von Silke Leopold und auch nicht die vier der Oper gewidmeten Bände des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* darin aufgenommen. Bei der Herstellung des Notensatzes sind einige Regeln, etwa der Unterschied zwischen Trennungsstrich und Strich, der die Silbenzuordnung zu mehreren Tönen bestimmt, nicht beachtet. Bei mehrsprachigen Bänden stellt sich immer die Frage der Einheitlichkeit der Formalia (Stelle der Anmerkungsziffern, Zitate in der Originalsprache, in Übersetzung mit oder ohne Wiedergabe des originalen Wortlauts in Anmerkungen etc.), aber im vorliegenden Band hat man offenbar darauf keine Mühe verwendet, nicht einmal in Artikeln derselben Sprache.

(August 2010)

Herbert Schneider

*Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800.* Hrsg. von Marcus Chr. LIPPE. Kassel: Gustav