

von Vielfalt und Konzentration“ im Fazit noch einmal gebündelt gewürdigt. Auch das Durcharbeiten der – leider nachgereichten – Anmerkungen lohnt sich, denn mit Staunen stellt man fest, dass der Autor die ganz gewiss unbegründeten Echtheitszweifel am Konzertsatz in D-Dur BWV 1045 teilt. Dass wiederum die Echtheit der Klavierbearbeitungen BWV 964 und 968 (nach den Solowerken BWV 1003 und 1005) lange in Zweifel gezogen worden ist, wird dagegen nicht erwähnt. Aber das nur am Rande. Festzuhalten bleibt, dass sich in diesem Buch sehr viel Kluges und Gehaltvolles versammelt findet. Wer die oben kritisch diskutierte Dispositionsentscheidung des Autors akzeptiert oder gar begrüßt, wird von einer überaus gelungenen Studie sprechen.

(Juni 2016)

Ulrich Bartels

*DIANA BLICHMANN: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730. Mainz: Are Musik Verlag 2012. 547 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 20.)*

Es handelt sich um eine Fallstudie zu nacheinander und parallel erfolgten Inszenierungen der frühen Opern Pietro Metastasio in Rom und Venedig – *Catone in Utica*, *Semiramide riconosciuta* und *Artaserse* – zwischen 1728 und 1730, wobei *Didone abbandonata*, *Ezio*, *Siroe re di Persia* und *Alessandro nell'Indie* mit beachtet werden. Untersuchungen zur italienischen Opera seria, vor allem solche, die über Vergleiche von Librettotexten hinausgehen, sind noch immer rar, und dies trotz einer zunehmenden Anzahl von weltweiten und durchaus qualitativollen Wiederaufführungen, also einer zunehmenden Bekanntheit des Repertoires. Wer sich mit dem Thema beschäftigt, weiß, welcher Vorarbeit das Auffinden von an die Inszenierungen anschließenden Par-

titurhandschriften, noch dazu solche von Aufführungsserien, bedarf. Umso erfreulicher ist es, dass die Autorin gerade zu den in der Literatur als entscheidend bezeichneten Jahren und Zentren der Operngeschichte entsprechende Primärquellen zugrunde legen kann. Libretti, Briefe, Berichte, Zahlungsbücher und Bilanzen werden mit einbezogen. Den Ansatz beschreibt sie als „wirklich interdisziplinär“, da die „Drammi per musica“ auch in ihrem „historischen, politischen und kulturellen Kontext“ gezeigt würden (Vorwort). Ziel sei es, „ein relativ vollständiges Bild von den Aufführungspaaren“ (S. 12) zu vermitteln (was, soviel sei vorweggenommen, eingelöst wird). Die „geschmacksbedingte, politische, pädagogische und moralphilosophische Zweckorientierung“ solle aufgeschlüsselt werden (S. 3). Dabei wird gefragt, „wie die Kompositionen und Sängerkompetenzen zugunsten einer Metastasio-freundlichen Musikdramaturgie ausgenutzt wurden und ob, und vor allem wie die ideologische Intention der Opernvorstellung auch durch die Musik vermittelt wurde“ (S. 497). Entsprechend geht man von einem „Produktionsteam“ aus Librettisten, Sängerinnen, Sängern, Komponisten und Bühnenbildnern und einem „Netz“ von voneinander abhängigen Komponenten aus. Ein solcher Ansatz setzt das Überwinden einer durch die Dekadenzthese Italiens beeinflussten Sicht auf die Opera seria voraus, die von einem aufgrund anderer Tätigkeiten wie Glücksspiel, Dinners und Konversation von der Oper abgelenkten, höchstens bei virtuoson Kastratenarien hinschauenden und -hörenden Publikum sowie von schwierigen, eine folgerichtige musikalische und inhaltliche Konzeption verhindernden Sängern ausging.

Zu den wichtigsten Ergebnissen der Arbeit gehört dementsprechend der überzeugende Nachweis der eingangs formulierten These, dass „die römischen und venezianischen Inszenierungen von den Künstlern geplant wurden und deshalb als rational erfass-

bare Vorgänge geschildert werden können“ (S. 16).

Bereichernd ist zudem die vergleichende, aus den Analysen resultierende Beschreibung der Personalstile der behandelten Komponisten Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse und Nicola Porpora zwischen 1728 und 1730, zumal sie in Abhängigkeit von den durch die Komponisten beachteten stimmlichen Möglichkeiten der verschiedenen, für die Partien vorgesehenen Sängerinnen und Sänger, die selbstredend die bekanntesten ihrer Zeit waren, vorgenommen wird. Damit wird endlich eine erste Beschreibung ihrer Musik (die im Höreindruck vergleichsweise eindeutig den einzelnen Komponisten zuzuordnen ist) gewagt. Insbesondere beobachtet die Autorin eine Unterscheidung nach zwei „Sängertypen“ seitens aller Komponisten (solche der „älteren Generation“ mit „hervorragenden Fähigkeiten im dramatisch-expressiven Fach“ und solche der neueren Generation „mit virtuos-technischem Gesangsstil“) (S. 349). Auch das unterschiedliche Zuweisen solcher Stile auf Haupt- und Nebenrollen zur Charakterisierung der Protagonisten und Protagonistinnen innerhalb der gleichen Oper könnte Ausgangspunkt für sich auf weitere Wirkungsjahre der Sängerinnen und Sänger beziehende Recherchen sein.

Ein anderes zentrales Ergebnis der Studie ist das Belegen der Aussage Montesquieus, wonach das römische Publikum spektakuläre Szenen bevorzugt habe. So kann die Abneigung Venedigs gegenüber Kampfszenen, Kriegsszenarien und Schreckensbildern, die mit einem Mangel an extravaganter, die Aktion begleitender Bühnenmusik, Chöre und Tänze sowie wenig Begeisterung für Exotik einherging, dies im Gegensatz zu Rom, auch anhand der Quellenstudien und Rechnungsbücher nachgewiesen und aus dem politischen Kontext heraus begründet werden.

Formal und inhaltlich steht das Buch in der Tradition der Betreuer der zugrundeliegenden Doktorarbeit, Reinhard Wiesend

und Reinhard Strohm. Deshalb zeichnet es sich durch klare Formulierungen, Konzentration auf das Wesentliche (darunter vor allem auch auf die Musik), eine gewisse Neigung zu Typisierungen sowie eine grundlegend musikwissenschaftliche Ausrichtung aus. Denn es werden ausschließlich Ergebnisse, nicht aber Ausgangspositionen oder Methoden etwa der Geschichts- oder der Kulturwissenschaft einbezogen, was in diesem Fall zu einem überzeugenden Gesamteindruck führt (anderes wäre angesichts der Weite des Themas und Materials auch gar nicht zu leisten gewesen). Das kleinteilige Inhaltsverzeichnis ist gerade für eine Studie, die sich mit den „miteinander vernetzten“ Bestandteilen des „Opernproduktes“ (S. 495f.) beschäftigt, sinnvoll, um sowohl Zusammenfassungen als auch Details rasch auffinden zu können, wie überhaupt die Gliederung angesichts der Herausforderung der Vielseitigkeit des Themas und der Quellen sehr gut gelungen ist. Dem Leser sei vor einem Einstieg in die spannenden Details die Lektüre des Vorworts und der Licenza einerseits und der Zusammenfassungen („Dramaturgische Unterschiede in Rom und Venedig“, „Aussagesteuerung durch Kompositionsstile und Rollenhierarchien“, „Stilarten als Indikator des Paradigmenwechsels um 1730“ und „Bühnenästhetische Vorlieben“) andererseits empfohlen. Positiv ist auch die vergleichsweise konsequent getrennte Anordnung der Notenbeispiele und Archivbefunde auf der beigelegten CD und der Ergebnisse der Analysen im Buchtext. Die in Dissertationen und Habilitationen üblichen Textfehler, die auf die Einsparung der Lektoren seitens des Verlages zurückgehen, sind leider vorhanden. Üblich ist auch, dass, wie in dieser Rezension beschrieben, nicht alles, was im Vorwort und der Licenza angekündigt wird, eingelöst wird, was aber angesichts der zahlreichen und überzeugenden Ergebnisse zur politischen Lage im Umfeld Rom-Venedig-Wien, zum Geschmack der Venezianer und Römer, zu Gesangs- und

Kompositionsstilen in Bezug auf die Aussagen der jeweiligen Opernfassung sowie angesichts der Differenzierung und Berichtigung verschiedener voriger Forschungsergebnisse, das Lesevergnügen nicht beeinträchtigt.

(Mai 2016) *Saskia Maria Woyke*

*The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents. 1785–1959. Band 1: Inventions, Business, Composers and Performers. Band 2: Erard Family Correspondence. Hrsg. von Robert ADELSON, Alain ROUDIER, Jenny NEX, Laure BARTHEL und Michel FOUSSARD. Cambridge: Cambridge University Press 2015. XXIV, XX, 1134 S., Abb., Tab.*

Sollten historische Schriftdokumente im digitalen Zeitalter noch in Buchform veröffentlicht werden? Diese Frage stellt sich angesichts der 2015 als E-Book und herkömmliches Buch erschienenen Briefe und Dokumente der Instrumentenbaufirma Érard. Eigentlich braucht die Leserin den Zugang zu beiden Formen, da die ausgewählten Materialien einerseits zu umfangreich sind, um am Computer gelesen zu werden, und da sie andererseits am Computer einfacher nach Stichwörtern durchsucht werden können, die nicht in den Registern aufgeführt sind, welche Namen und Orte zwar vollständig enthalten, aber wenige Einträge in das Sachregister aufgenommen haben. Dabei sind die Originaldokumente größtenteils online frei zugänglich: Sie liegen in den Musikinstrumentenmuseen in Paris und Étobon sowie am Royal College of Music in London. Über verschiedene Websites werden die Originale teilweise online verfügbar gemacht: Érard, Pleyel & Gaveau Collection: <http://archivesmusee.citedelamusique.fr/en/pleyel/archives.html>; Centre Sébastien Érard: <http://www.sebastienerrard.org>.

Die Leistung der Publikation liegt also in der Übersetzung der Dokumente, die übrigens nicht namentlich gekennzeichnet ist,

und ihrer Transkription. Dabei zeugt die Entscheidung, die französischsprachigen Transkriptionen von der englischen Übersetzung zu trennen und in einen Anhang zu verbannen, wie die Auswahl der Dokumente, von der Idee, eine Geschichte der Instrumentenbaufirma im langen 19. Jahrhundert zu verfassen. Der Titel, *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents*, impliziert eine Form der Musikgeschichtsschreibung, in der ausgewählte Dokumente und aussagekräftige Briefe einen Zusammenhang herstellen. Ob das mit dem Material möglich ist, bleibt fraglich, wird aber durch einen Fußnotenapparat mit Annotationen und weiterführenden Literaturhinweisen wettgemacht. Konzidiert werden muss dieser zweibändigen Sammlung ihre Bedeutung für viele Forschungszweige und -felder, ihre informativen Einleitungen sowie ihre dankenswerte Erschließung und Übersetzung eines einmaligen Korpus an Dokumenten über die Entwicklung des modernen Klaviers und der Doppelpedalharfe.

Geordnet sind die Dokumente in folgenden fünf Gruppen: 1. Erfindungen, also drei Patentanträge, gefolgt von 2. dem königlichen Privileg (1785), den Dokumenten aus der Revolutionszeit und den Geschäftsbriefen der Jahre 1791–1797. In diesen sieht man hauptsächlich, dass trotz der Revolutionen Tasteninstrumente gekauft wurden – durch Einzelpersonen und ein größer werdendes Netz von Händlern in Frankreich und im Ausland – und dass das Eintreiben des Geldes nicht immer leicht war. Noch schwerer hatte es der Leiter der Londoner Dependance, Pierre Érard, der seinem Onkel ab 1814 hauptsächlich schrieb, dass er dringend Geld benötige, um die Zinsen und die Arbeiterhonorare zu bezahlen. Später geht es um Patentstreitigkeiten. Diese Briefe (5.) füllen den gesamten zweiten Band. Die Antworten seines Onkels Sébastien, des Erfinders in Paris, sind nicht erhalten. Pierre Érard bemühte sich darum, auch die Klavierproduktion in der Londoner Harfenfirma