

die Gestaltung der Affektdisposition prägen, zur Wahl des Affektausdrucks und des Vertonungsmodells, anschließend zu den Konvergenzpunkten mit den zeitgenössischen stilistischen Vorstellungen“ (Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe, Johann David Heinichen u. a.) (Kapitel III, S. 86).

Im Kapitel IV „Faschs Umgang und Auseinandersetzung mit dem Kirchenlied“ im untersuchten Jahrgang stellt die Verfasserin fest, dass Fasch im Wesentlichen auf ältere, vor allem reformatorische Choräle zurückgreift. Das letzte Kapitel stellt die Frage nach dem liturgischen Kontext des Kantatenschaffens Faschs in den Zerbster Hofgottesdiensten; dazu liefert ein über Jahrzehnte geführtes *Verzeichnis der gottesdienstlichen Handlungen in der Schlosskirche von 1719–1763* die erforderlichen Daten.

Obwohl es nahe lag, Faschs Jahrgang 1735/36, der insgesamt siebenmal in Zerbst und mehrfach anderenorts (Kaufbeuren und Augsburg) aufgeführt wurde, zu untersuchen, da von den insgesamt 73 Sonn- und Feiertagsstücken 31 zweiteilige, zwei einteilige Musiken und vier Fragmente erhalten blieben, hat Elena Sawtschenko lediglich 14 in die besprochene Druckfassung einbezogen. Wenige weitere Stücke aus anderen Jahrgängen werden am Rande besprochen. (Es muss aber erwähnt werden, dass in der Abgabefassung zwei und in der ursprünglichen, wesentlich umfangreicheren Fassung der Dissertation zehn weitere Kantaten ausführlich analysiert wurden. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse sind natürlich mit in die Gesamtwertung eingeflossen.)

Die gründlichen Analysen von Elena Sawtschenko haben eine mindestens dreifache Bedeutung für künftige Untersuchungen:

- Sie bieten tiefgründige Beiträge zur Erfassung des Wesens der protestantischen Kirchenkantate im 18. Jahrhunderts jenseits von Bachs Schaffen.
- Sie entwickeln ein tragfähiges methodisches Konzept zur angemessenen und umfassenden Analyse und Würdigung der Stücke.
- Sie geben wesentliche Hinweise zum Personalstils Faschs, der in seinen Vokalkompositionen eigene, von seinen Zeitgenossen unterschiedene Wege in Hinblick auf Auswahl des Textes und dessen musikalischer Umsetzung geht.

(Januar 2010)

Gottfried Gille

ROLAND PFEIFFER: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2007. 486 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Die Opera buffa, zwischen 1760 und 1780 „das international zentrale Kulturereignis schlechthin“ (Reinhard Wiesend), ist erst in Ansätzen untersucht. Das hängt zum einen zusammen mit einer Orientierung der Forschung an den *Drammi giocosi* Wolfgang Amadeus Mozarts auf Texte Lorenzo da Pontes – die als herausragende Gattungsbeispiele gelten, in vieler Hinsicht aber eine Sonderstellung einnehmen –, zum anderen mit der nur schwer überschaubaren Fülle des Materials. Vorliegende Studie (eine umgearbeitete Kölner Dissertation von 2004) widmet sich den zwischen 1768 und 1785 entstandenen Opere buffe Giuseppe Sartis, die zwar in ihrer Zeit offenbar ausgesprochen populär und weit verbreitet waren, im musikwissenschaftlichen Schrifttum aber bislang eher negativ bewertet und nur wenig beachtet worden sind. Das leitende Erkenntnisinteresse ist dabei, die Stellung Sartis in der (und seinen spezifischen Beitrag zur) Geschichte dieser Gattung im späten 18. Jahrhundert zu erhellen. Es geht dem Autor also nicht um die ‚Rehabilitierung‘ einer heute in erster Linie als Serialkomponist bekannten Persönlichkeit, sondern darum, einen Beitrag zu leisten zum besseren Verständnis der Opera buffa überhaupt.

Dass dies gelungen ist, hat einerseits mit einer soliden Quellenbasis zu tun. So wird nicht nur ein kommentiertes Quellenverzeichnis zu den Opere buffe Sartis (mit Übersichten zu den in ihnen enthaltenen Musikstücken) geboten, das zahlreiche Neufunde umfasst, sondern darüber hinaus werden auch sämtliche venezianische Buffa-Libretti der Zeit zwischen 1770 und 1785 ausgewertet, um eine breite Vergleichsbasis für die Werke Sartis zu schaffen. Zum anderen ist das durch die Untersuchungsmethode des Autors begründet: Bei seinen durchweg präzisen und scharfsinnigen Analysen behält er stets das musikdramatische Gesamt ereignis im Blick und fragt, welche Faktoren (Ansprüche und Vorlieben der Sänger, die Disposition des jeweils am Aufführungsort vorhandenen Orchesters etc.) sich auf dieses auswirkten und welchen Anteil die Musik an seinem Zustandekommen hatte. Es wird mithin berücksichtigt, dass die Musik „auf Bühnenwirkung bedacht“

ist (S. 18). Pfeiffers Opernanalysen sind auch in der Hinsicht mustergültig, dass niemals ein einzelner Aspekt verabsolutiert, sondern vielmehr eine Vielfalt von Gesichtspunkten einbezogen wird. Etwa wenn er beobachtet, dass eine tonartige Rückung innerhalb eines Finales das Auftreten einer neuen Person kennzeichnet und zugleich die Funktion einer Wiederannäherung an die Ausgangstonart erfüllt. Oder wenn er herausarbeitet, dass die Einschaltung einer Seria-Arie im Buffa-Kontext durchaus eine dramaturgische Funktion haben konnte, auch wenn sie dem Bedürfnis der weiblichen Hauptdarstellerin nach Demonstration ihrer sängerischen Fähigkeiten Rechnung tragen mochte.

Obgleich es sich um keine im engeren Sinne librettologische Untersuchung handelt, bildet der Text mit seinen szenischen und Handlungs-Implikationen doch stets den Ansatzpunkt bei der Frage nach der „musikalischen Dramaturgie des Komponisten“ (vgl. S. 20). So gibt es zwar einen eigenen Untersuchungsabschnitt „Arienformen“, doch wird hier weniger Formanalyse um ihrer selbst willen betrieben als nach der „akustischen und szenischen Wirkung“ (S. 107) gefragt – also nach performativen Aspekten, die schon von den Zeitgenossen als wesentliches Merkmal des Buffa-Stils (in Abgrenzung zur Opera seria) empfunden wurden. Gelegentlich würde man sich wünschen, dass die Untersuchung der formalen Anlage des Librettos – auch hierin ist es ja Ausgangspunkt und Voraussetzung für die Komposition – mehr Raum einnehme (vgl. dazu etwa die grundsätzlichen Bemerkungen bei Paolo Fabbri, *Metrik und Form*, 1992). Zumindest aber werden in der Regel die den Musikbeispielen zugrunde liegenden Librettoabschnitte vollständig mitgeteilt (und en passant auch metrisch kommentiert), so dass die Deutung des Textes seitens des Komponisten nachvollziehbar wird und zugleich, wie die Musik stellenweise auf eine bestimmte Art von Inszenierung geradezu hinarbeitet, also ‚Regie führt‘: Der Komponist zeigt sich hier „als eigenständig operierender Musikdramatiker“ (S. 212).

Indem Pfeiffer Konventionen im Sinne von Gattungstereotypen aufzeigt, kann er individuelle Lösungen Sartis und dessen Experimentierfreude beleuchten. Inwieweit Sartis Opere buffe zum Anknüpfungspunkt nachfolgender

Komponisten geworden sind und die weitere Gattungsgeschichte beeinflusst haben (zu dieser Möglichkeit vgl. S. 266), muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben zu klären. In jedem Fall aber liegt mit Pfeiffers Monographie eine auch deswegen grundlegende Studie vor, weil sie klarer erkennen lässt, wie die Opera buffa im späten 18. Jahrhundert außerhalb der Sondererscheinung Mozarts und da Pontes beschaffen war.

(September 2009)

Michael Klaper

*DANIEL HEARTZ: Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802. New York – London: W. W. Norton & Company 2009. XVIII, 846 S., Abb., Nbsp.*

Dies ist der lange erwartete dritte Band der Trilogie, die Daniel Hertz mit *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780* (1995) begonnen und mit *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780* (2003) fortgesetzt hatte. Der ursprüngliche Plan (in den 1970er-Jahren) war ein Band *Music in the Classic Era* für die Reihe des Norton Verlages gewesen, in der die klassischen Darstellungen *Music in the Renaissance* von Gustave Reese und *Music in the Baroque Era* von Manfred Bukofzer erschienen waren. Der Plan zerschlug sich – zu unserem Glück. Jetzt liegen drei sehr umfangreiche (um nicht zu sagen monumentale) Bände vor, von denen die beiden ersten auch schon klassisch geworden sind. Das Arbeitsethos und die Arbeitskraft des Verfassers (Jahrgang 1928) sind zu bewundern. Auch dieser dritte Band ist schön gedruckt und opulent ausgestattet; leider ist die Druckfehlerzahl nicht ganz klein (die beiden wildesten sind ein falsches Notenbeispiel auf S. 753 und die Tatsache, dass Haydns Londoner Verleger William Forster konsequent – auch im Register – als William Foster erscheint).

Der erste Band (in dieser Zeitschrift und in *JAMS* offenbar nicht besprochen, von mir ausführlich rezensiert in: *Neue Zürcher Zeitung* 20./21. Januar 1996, S. 51) konzentrierte sich auf Wien in der Regierungszeit Maria Theresias, die Strukturen des Wiener Musiklebens, die bedeutenden Wiener Komponisten und die Kompositionsgeschichte im Spiegel ihrer Personalstile. Der zweite Band (Rezensionen u. a. von Susan Wollenberg in *JAMS* 59, 2006, S. 196–