

benennt. Sein Modell zweier gegensätzlicher Kompositionsprinzipien, die er als „structural“ und „rhetorical model“ bezeichnet, basiert auf Fischers Thesen zur klanglichen Geschlossenheit, Textbehandlung und den Parallelen perfekter Konsonanzen in der Musik des Trecento. Da diese aus meiner Sicht (vgl. *Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia della Università di Lecce* 1/2) jedoch nicht als analytische Kriterien tragfähig sind, erscheinen auch die auf ihrer Grundlage gewonnenen Ergebnisse Hirshbergs problematisch.

Abgerundet wird der Band durch drei Beiträge, die nicht unmittelbar auf Landini, wohl aber auf die Überlieferung der italienischen Musik des Trecento Bezug nehmen und mit hervorragenden farbigen Abbildungen ausgestattet sind. Paolo Peretti bietet eine Edition und eine detaillierte Beschreibung eines fragmentarischen Manuskripts mit mehrstimmigen liturgischen Gesängen aus dem Archivio di Stato di Macerata (Notarile mandamentale di Recanati, Bd. 488) über das er erstmals 1996 in den schwer zugänglichen *Quaderni musicali marchigiani* berichtet hatte. Antonio Ziino rekonstruiert zusammen mit dem Kunsthistoriker Francesco Zimei ein Florentiner Laudario, das aufgrund der hervorragenden Miniaturen aus der Werkstatt von Pacino di Bonaguida in Einzelblätter zerteilt wurde, von denen zwei heute in einer Florentiner Privatsammlung wieder vereinigt sind, und Melania Ceccanti beschäftigt sich mit den Miniaturen des Codex Squarcialupi.

Verdienstvoll sind eine dem Band beigegebene Diskographie (Tiziana Morsanuto) und Bibliographie sowie vor allem das Werkverzeichnis (Lucia Marchi). Dass diese etwa durch die vorbildliche Einspielung der Ballate des Ensembles Anonymus 4 (*The Second Circle*), Marco Gozzis aus der Reflexion der Bedingungen des blinden Komponisten Landini gewonnene grundlegende Untersuchung zu Notation und Tempo in der Musik des Trecento „New light on Trecento music“ (Teil I in *Recercare* 13) und die neu aufgefundenen und bisher unpublizierten Seiten mit Kompositionen von Francesco Landini aus dem Lucca Codex (fol. 50 f.) und in der Biblioteca Queriniana in Brescia (C.VI.5) bereits wieder überholt sind, zeigt, dass die Forschung zu Landini und vor allem zur Musik seiner Zeit in Bewegung gekommen ist und ihr

Gegenstand über die Wissenschaft hinaus Interesse findet.

(September 2003)

Oliver Huck

*DÖRTE SCHMIDT: „Armide“ hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. X, 331 S., Abb., Notenbeisp.*

Unter den Pariser Opern Christoph Willibald Glucks nimmt *Armide* (1777) eine Sonderstellung ein: Das Werk basiert auf einem damals bereits mehr als neunzig Jahre alten Libretto Philippe Quinaults, das in der kanonisierten Vertonung Jean-Baptiste Lullys (1686) noch bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts hinein auf der Bühne der Académie Royale de Musique präsent war. Insofern ergab sich für Gluck als besondere künstlerische Herausforderung aus der Librettowahl auch eine direkte kompositorische Auseinandersetzung mit der Partitur Lullys. Die unmittelbare Bezugnahme auf die ältere Vorlage stellt das Werk in den Kontext der Opernparodien, wie sie gerade im Falle von Lullys *Armide* in außerordentlicher Breite überliefert sind, von Florent Carton Dancourts *Renaud et Armide* (1686) über Laurent Bodelons *Les Intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées* (1691) und Charles La Rivière Dufrenoy *Opéra de Campagne* (1692) sowie deren Bearbeitung durch Louis Fuzelier (1713) bis hin zu Charles-Simon Favarts *Cythère assiégée* (1748), für die Gluck 1759 in Wien eigens neue Musik komponierte. Die einzelnen *Armide*-Bearbeitungen lassen jeweils den Versuch erkennen, „ein dramatisches Gefüge als Ganzes unter neuen Bedingungen durchzuspielen – als Tragédie lyrique unter den Bedingungen der Komödie (im Nouveau Théâtre Italien), Historie unter den Bedingungen der mythologischen Götter (in *Cythère assiégée*), Opéra comique unter den Bedingungen der Ballett-Pantomime (in Angiolinis *Citera assediata*), französische Oper unter den Bedingungen der italienischen (in Traettas *Armida*)“ (S. 248). Anfangs stand noch das einzelne Werk für die Gattung, ehe sich dramatische Parodien im frühen 18. Jahrhundert zunehmend auf Einzelwerke bezogen.

Die frühen Parodien spiegeln die Rivalität zwischen der Académie Royale de Musique und der Comédie-Française als gattungstähe-

tische Kontroverse zwischen Oper und Komödie. Hinzu kam als dritte Pariser Bühne die Comédie-Italienne, für deren Repertoire nicht zuletzt die Montage parodierter Passagen aus unterschiedlichen Opern kennzeichnend war. Schließlich fanden die wechselseitigen Konflikte der Institutionen und Gattungen auch auf den Bühnen der Märkte (Foiress) ihren Widerhall. Es ist bezeichnend für diese komplexen Beziehungen, dass die Parodie der Comédie-Italienne (*L'Opéra de Campagne*) in Fuzeliers Bearbeitung schließlich auch auf den Foires zu einem Dauerbrenner werden konnte. In einer solchen durchgängig auf Vaudevilles gesungenen Parodie lassen sich Bedeutungsrelationen zwischen den vier potentiell beteiligten Ebenen der erklingenden Musik, der implizierten Musik, des erklingenden Textes und des implizierten Textes aufweisen, deren Analyse die Auffassung revidiert, dass es sich bei Opernparodien im 18. Jahrhundert in erster Linie um eine literarische Gattung handele. Mit Favarts in Brüssel uraufgeführter *Cythère assiégée* sowie deren Wiener Bearbeitungen erhält dieser zunächst auf das Pariser Theatersystem beschränkte Prozess eine europäische Dimension, die Armides Bühnenmetamorphosen geradezu als Paradebeispiele für das „Musiktheater auf zweiter Stufe“ erscheinen lassen.

In ihrer Untersuchung dieses kontinuierlichen künstlerischen Diskurses, der gleichermaßen literarische und musikalische Beziehungen umspannt, knüpft die Verfasserin an das von Gérard Génette (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris 1982) entwickelte Konzept der Hypertextualität an, das die Parodie als transformierendes Verfahren neben Travestie, Transposition, Übersetzung, Pastiche, Persiflage oder Nachbildung unter der Vorstellung einer „Literatur auf zweiter Stufe“ begreift. Dabei gilt Schmidts besonderes Interesse vor allem dem Wandel in der Auffassung der Titelfigur. Vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels hin zu einer wirkungsorientierten Poetik des Theaters (Diderot) personifiziere gerade diese Figur die Veränderung des Menschenbildes und die damit verbundene Ausprägung jener neuen Gesellschaftsordnung, in der die moderne Differenzierung der Geschlechter einsetzt. Mit ihrem intertextuellen Untersuchungsansatz eröffnet die Verfasserin nicht nur neue Perspektiven auf das bislang

unterbelichtete Terrain der Opernparodie, sondern hebt sich auch deutlich von der traditionellen Sichtweise auf den „Reformator“ Gluck ab, dessen *Armide* das letzte und umfangreichste Kapitel des Buches gewidmet ist (S. 215–287). Schmidt löst *Armide* aus dem Dilemma früherer teleologischer Betrachtungsweisen, in denen sich Glucks Reverenz an die französische Tradition neben den so genannten „Reformopern“ eigens zu legitimieren hatte. Zugleich distanziert sich die Autorin aber auch von jüngeren Untersuchungen, die Glucks Neuvertonung primär als Auseinandersetzung mit der in Rousseaus *Lettre sur la musique française* (1753) formulierten Lully-Kritik interpretieren. Zu Recht insistiert Schmidt auf der Feststellung, dass hierdurch die künstlerische Notwendigkeit einer Übernahme des vollständigen Quinault-Librettos nicht erklärt werden kann, und relativiert gleichzeitig die Prämissen einer Rezeptionsforschung, die nicht hinreichend in Rechnung stelle, „dass sich nicht nur die Rezeptionshaltung, sondern auch deren Bezugsobjekt ändern könnte, möglicherweise sogar die Grenze zwischen Rezeptions- und Produktionsgeschichte verschwimmt“ (S. 11). Sind die im Hinblick auf Gluck erörterten literarischen Quellen seit langem bekannt (desgleichen natürlich auch die kompositorischen Rückbezüge auf eigene Werke), so liegt der entscheidende heuristische Gewinn der Untersuchung wohl vor allem darin, dass sie Musik und Text als untrennbar miteinander verbundene Strukturebenen des musikdramatischen Werkes begreift und aufzeigt, in welcher Weise „Musik als implizite Ebene in intertextuellen Bezügen wirksam werden kann“ (S. 239). So offenbaren sich bei einem vergleichenden Studium der Partituren von Lully und Gluck zahlreiche bislang kaum beachtete konstruktive Parallelen, von der Tonartendisposition bis hin zu einem „Bündel von Merkmalen, die bis ins Detail direkt auf Lully verweisen und die Glucks spezifischen Umgang mit seiner Vorlage sozusagen an den Stellen ‚größter Nähe‘ offenbaren“ (S. 243). Auch das Verhältnis zwischen Neukomposition und Selbstentlehnung bei Gluck lasse sich Schmidt zufolge dahingehend präzisieren, „dass Gluck an allen den Stellen neu komponiert hat, wo es darum ging, Lullys Partitur in die eigene einzuschreiben, während gerade dort, wo das neue

musikdramatische Konzept seine Gültigkeit bewähren konnte, Entlehnungen zu finden sind“ (S. 245).

In der Forschung zur Wirkungsgeschichte von Lullys *Armide* lagen mit den Arbeiten von Lois Rosow (1981), Herbert Schneider (1982) und Mario Armellini (1991) bislang bereits drei grundlegende Arbeiten vor, denen Schmidts Untersuchung in ihrer gleichermaßen musik- und literaturwissenschaftlichen wie auch vergleichenden kulturwissenschaftlichen Perspektive einen bedeutenden Beitrag hinzufügt. Zugleich bietet sie künftigen Studien zum Phänomen der Opernparodie im 18. Jahrhundert ein hervorragendes theoretisches und methodisches Fundament.

(September 2003) Arnold Jacobshagen

*Musik und Theater am Hof der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposion zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhouses am 2. Juli 1998. Hrsg. von Peter NIEDERMÜLLER und Reinhard WIESEND. Mainz: Are Edition 2002. 205 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Aus Anlass des 250-jährigen Jubiläums des Markgräflichen Opernhouses zu Bayreuth fand 1998 ein kleines, der Markgräfin Wilhelmine und ihrem Musenhof gewidmetes Symposion statt, dessen Bericht nunmehr vorliegt. Im Mittelpunkt der insgesamt sechs Beiträge stehen Wilhelmines Biographie (Rudolf Endres), neue Dokumente zum Wirken der Markgräfin (Irene Hegen), ihre Oper *Argenore* (Susanne Vill), die höfische Musikkultur in Bayreuth (Sabine Henze-Döhring und Reinhard Wiesend) und deren Verbindungen zum Preußischen König (Hans-Joachim Bauer).

Rudolf Endres zeichnet in seiner Studie ein Portrait der Markgräfin, das sich wesentlich auf deren Memoiren stützt. Er stellt sie als kunstliebende Frau von hohem intellektuellen Anspruch, begabte Schriftstellerin und Musikerin dar, die dem kleinen Bayreuther Hof nach dem Tode des Markgrafen Georg Friedrich Carl trotz des leisen Spotts ihres königlichen Bruders über die nur beschränkten finanziellen Möglichkeiten der Residenz zu ungeahnter Blüte verhalf. Die Erforschung ihres Wirkens erwies sich aber bisher aufgrund einer

problematischen Quellenlage als nicht ganz einfach. Irene Hegen erläutert diese, verweist darauf, dass ein nicht unwesentlicher Teil des Nachlasses der Markgräfin nach deren Tode verstreut wurde und in Vergessenheit geriet, zeigt aber auch neue Spuren auf, die zu weiteren Erkenntnissen führen könnten. So berichtet sie z. B. über ein erst jüngst wieder aufgedecktes Konzert für Cembalo und Orchester der Markgräfin. Dem in preußischen Diensten stehenden Komponisten František Benda und seinen Besuchen in Bayreuth als Fallbeispiel für die engen Kontakte zwischen Wilhelmine und ihrem Bruder Friedrich widmet sich Hans-Joachim Bauer, der auf diese Weise auch die Provenienz eines Bayreuther Bestandes von Abschriften einiger Violinkonzerte Bendas erklärt. Mit einem anderen vom preußischen König geschätzten Komponisten, Johann Adolf Hasse, befasst sich Reinhard Wiesend in Zusammenhang mit einer Vertonung des Metastasianschen *Ezio*, der im zeitlichen Umfeld der Hochzeit der Markgräfin 1748 zur Aufführung kam. Dabei stehen vornehmlich zwei Aspekte im Mittelpunkt: die Frage, wie das Libretto für die Bayreuther Bedürfnisse adaptiert wurde und wer bei der Vertonung desselben mitgewirkt hat. Trotz fehlender musikalischer Quellen spricht nach Wiesend einiges dafür, dass ein Teil der Arien von Hasse verfasst wurde, der sich damals kurzzeitig in der oberfränkischen Residenz aufhielt. Den Leitgedanken und Trägern der Musikpflege am Bayreuther Hof zur Zeit Wilhelmines geht Sabine Henze-Döhring nach. Aus zahlreichen Quellen geschöpfte Informationen werden hier zu einem detailreichen Bild zusammengefügt, das Aufschluss über das Musikerpersonal und das Repertoire der Hofoper gibt. Ferner geht Henze-Döhring auch auf Wilhelmines ambitionierte Festa teatrale *L'huomo* ein, deren Libretto als Faksimile im Band enthalten ist. Einen Werkstattbericht zur Inszenierung der sowohl im Text als auch in der Musik von Wilhelmine stammenden Opera seria *L'Argenore* im Markgrafentheater in Erlangen legt Susanne Vill vor. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Werk verweist sie auf offenkundige Bezüge zur Biographie der hochgestellten Komponistin, berichtet über die Schwierigkeiten, die es heutigentags bei der Produktion einer Opera seria gibt, und stellt damit auf anschauliche Weise