

des Briefwechsels zwischen Fasch und Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (Thilo Daniel), der in den Franckeschen Stiftungen Halle überlieferten drei Fasch-Briefe (Elena Sawtschenko) zu vornehmlich theologischen Fragen sowie durch Ausführungen zu einem Bewerbungsschreiben Faschs auf die Kantorenstelle an St. Jakobi in Chemnitz aus dem Jahr 1711 (Wolfgang Eckhardt).

Insgesamt leistet der Band somit einen gewichtigen Beitrag zur Erschließung von Faschs Kompositionen und zu ihrer musikhistorischen Verortung sowie zur Erforschung der Dresdner, Darmstädter und Zerbster Aufführungspraxis. Besonders ergiebig für weitere Forschungen dürfte der umfangreiche Anhang des Bandes sein, der ein ausführliches Verzeichnis der bislang bekannten Fasch-Quellen und eine differenzierte Bibliographie des Fasch-Schrifttums seit 1728 (mit Inhaltsangaben) umfasst. (März 2004) Panja Mücke

Michel-Jean Sedaine (1719–1797). Theatre, opera and art. Edited by David CHARLTON and Mark LEDBURY. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XIII, 322 S., Abb., Notenbeisp.

Michel-Jean Sedaine zählt zweifellos zu den profiliertesten und innovativsten Theaterautoren der französischen Oper des 18. Jahrhunderts. Anders als Diderot oder Beaumarchais, deren genuine Beiträge für das musikalische Theater eher punktueller Natur waren, zeichnet sich Sedaines Œuvre durch die Existenz von Sprechdramen und Libretti aus. Zwar ist Sedaine mit seinem *Philosophe sans le savoir* (1766) in fast allen einschlägigen Literaturgeschichten als Exemplum für das bürgerliche Lehr- und Rührstück vertreten, seine Opéra-comique-Produktion blieb jedoch demgegenüber lange unbeleuchtet. Die meisten Arbeiten zur französischen Librettistik des 18. Jahrhunderts fokussierten vorzugsweise die an der Académie Royale de Musique gepflegte Tragédie lyrique. Betrachtet man ferner die zahlreichen Aufsätze jüngerer Datums zu Eugène Scribe, so wird man eine gewisse Schieflage im Hinblick auf die Erforschung der französischen Librettistik des späten Ancien Régime nicht übersehen können. Ist die Opernforschung hinsichtlich Scribe und seiner ‚Werkstatt‘ schon beinahe zu

einer Skizzenforschung mutiert, so sind weite Felder der französischen Libretto-Produktion des 18. Jahrhunderts noch immer zu erkunden. Umso willkommener ist der von Mark Ledbury und David Charlton vorgelegte Band – Früchte des 1997 in London anlässlich des 200. Todesjahres von Sedaine veranstalteten Symposiums –, der eine empfindliche Lücke der Libretto-Forschung zu schließen vermag. Das Symposium stand unter dem Titel „Fusing the arts“, der auch als Motto von Sedaines librettistischem Schaffen gesehen werden darf. Dies spiegelt sich auch in den Beiträgen wider: Das musikwissenschaftliche Spektrum wird erweitert durch theater- und literaturtheoretische sowie kunsthistorische Aufsätze („Words, Gestures and Other Signs in the Era of Sedaine“ von Sophia Rosenfeld, „The Representation of the Female in the Dramas of Sedaine“ von John Dunkley, „Sedaine et les images“ von Martine de Rougemont). Das Buch gliedert sich in vier zentrale Themenbereiche: „Genre and Representation“, „Transformations“, „The Public Image“, „Sources“.

Eröffnet wird der Band mit einem Grundsatzaufsatz von Mark Ledbury zum Gattungsproblem. Ledbury legt überzeugend dar, dass Sedaine den Gattungsdiskurs des 18. Jahrhunderts, der primär die Hierarchie der Gattungen zum Gegenstand hatte, in Richtung eines „discourse of opposition“ lenkte. Sedaine ging es dabei nicht um eine Gattungsvermischung, sondern seine Position ist die einer klaren Favorisierung der Komödie gegenüber der Tragödie, getragen vor allem von der Einsicht, dass die französischen Genres hinsichtlich ihrer Sprache reformiert werden müssen. Dies führte dann in den Opéras comiques der 1760er-Jahre zu einer Elevation des sozial Niedrigstehenden. Eine ‚Genreverschmelzung‘ findet bei Sedaine also allenfalls auf der Ebene der Sprache statt, die Gattung im engeren Sinne ist dabei sekundär.

Dass die Bedeutung Sedaines für das Musiktheater insbesondere in der Präfiguration romantischer Ingredienzien bzw. Sujets liegt, wird in dem Beitrag von Manuel Couvreur deutlich, der sich Monsignys *Aline Reine de Golconde* widmet. Der Untertitel des Aufsatzes zeigt die genrespezifische Implikation des Librettos an: „une bergère d’opéra-comique à l’Académie Royale de Musique“. Couvreur be-

tont das Fehlen des „merveilleux“, das durch die stoffgeschichtliche (Neu-)Orientierung am spanischen Theater kompensiert wird. Die Filiation der äußerst intrikaten Stoffgeschichte dieser „pastorale heroïque“ steht im Vordergrund von Couvreaux Betrachtungen. Bemerkenswert ist auch, dass Monsignys Präferenz der Da-capo-Arie dem italienischen Vorbild der Devisenarie folgt und weniger dem Modell der affektuoseren Arien, das beispielsweise Chastellux als Ideal vorschwebte.

Der zunehmende Einfluss des spanischen Theaters auf die französische Bühne wird auch in Michel Noirays Beitrag deutlich, der die verschiedenen Transformationen von Calderons *El alcade de Zalamea* in den Blick nimmt. Im Zentrum steht die Frage, wie ein König auf der Bühne adäquat darzustellen ist. Bemerkenswert sind hier Parallelen zwischen Collés *La Partie de chasse de Henri IV* und Sedaines *Le Roi et le fermier*. Obwohl Sedaine das Stück von Collé nicht kannte, kommen beide hinsichtlich Dramaturgie und Zeichnung der jeweiligen Protagonisten zu ganz ähnlichen ‚Ergebnissen‘. Dies ist vor dem Hintergrund, dass die beiden Stücke von Dodsley (*The King and the Miller of Mansfield*) und Goldoni (*Il re alla caccia*) ganz andere Wege beschreiten, interessant.

Die musikalische Seite steht im Mittelpunkt des Beitrages von Raphaëlle Legrand („Risquer un genre nouveau en musique: l’opéra-comique de Sedaine et Monsigny“), die die Vertonungen von Monsigny einer strukturellen Untersuchung (der Arien) unterzieht. Mit Sedaine teilte Monsigny vor allem einen großen Theaterinstinkt, was deren Zusammenarbeit besonders fruchtbar werden ließ. Die Blickrichtung auf das Theatrale als Ereignis führte zu einem veränderten Werkbegriff dieser „dramas nouveaux“: Wie schon Grimm und Laharpe konstatierten, konnten die Opéras comiques keineswegs mehr anhand der Lektüre beurteilt werden (wie vielleicht noch die Stücke Favarts), sondern deren Qualität war einzig und allein durch die Wirkung im Theater erfahrbar. Patrick Taïeb geht der Frage der literarischen Rezeption von Sedaine nach. Im Zentrum steht die Betrachtung eines Artikels für das *Journal de l’Empire* von 1812, in dem François Benoît Hoffman eine Anthologie des älteren Opéra-comique-Repertoires rezensierte. Taïeb prä-

sentiert ein Lehrstück in Sachen Rezeption und Ideologie. Er zeigt, wie sich Hoffman an Sedaine buchstäblich (negativ) abarbeitete, um seine eigene librettistische Produktion in umso hellerem Licht erscheinen zu lassen. So setzte Hoffman beispielsweise Sedaine dem Vorwurf aus, dieser hätte sich ganz wie die jüngeren Melodram-Autoren über alle geltenden Theaterregeln hinweggesetzt.

Der umfangreichste Beitrag des Bandes stammt vom Mitherausgeber David Charlton und gilt den Vorreden von Sedaines Operntexten. Der erste Teil kontextualisiert die Vorworte im zeitgenössischen Opéra-comique-Schaffen, der zweite Teil stellt eine kommentierte Edition der insgesamt 17 Vorreden dar. In faszinierender Weise legt Charlton die Mechanismen der Librettproduktion offen und gewährt gleichermaßen einen instruktiven Einblick in die Druck- und Publikationsgeschichte des ausgehenden Ancien Régime. Charlton erhellt das Beziehungsgeflecht von „permis“, „approbation“ und „privilège“, vor allem hinsichtlich Zeitplan und Aufführung. Wenngleich das Procedere in vielen Fällen eine „last-minute“-Angelegenheit war, so führte umgekehrt eine frühe „approbation“ keineswegs automatisch zu einem aufführungsnahen Druck. Das Frappierende an Sedaines Vorworten – meist als Letztes dem Libretto beigefügt – ist das künstlerische Selbstbewusstsein des Autors, das dort zum Ausdruck kommt. Hierin, so Charlton, unterscheidet sich Sedaine deutlich von seinen Zeitgenossen. Sedaine präsentiert sich als kontrollierende (und mitunter auch distanzierende) Instanz, sowohl gegenüber den Komponisten als auch gegenüber dem Publikum. Hier offenbart sich einmal mehr die hohe Literarizität der Gattung Opéra comique.

Der letzte Teil des Buches ist ein Quellenverzeichnis mit Bibliographie, das auch die für Sedaine bedeutsamen ikonographischen Quellen versammelt. Bei dem angegliederten Werkverzeichnis der Textbücher hätten – da ohnehin auf eine diplomatische Wiedergabe der Titelseiten verzichtet und spätere Ausgaben nur kursorisch aufgenommen wurden – die römischen Jahreszahlen durchaus in arabische verwandelt werden können, was der Übersichtlichkeit dienlich gewesen wäre. Ein kombiniertes Personen- und Werkregister rundet den lesenswerten Band ab, von dem zu hoffen ist, dass

er auf ähnliche Vorhaben inhaltlich wie methodisch befruchtend wirkt.
(Februar 2004) Thomas Betzwieser

Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung. München: edition text + kritik 2002. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. 85 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 116.)

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Streichquartett“. Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt, 1.–5. Mai 2002. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2003. 217 S., Notenbeisp. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 2.)

Wie das Singen im Keller will der Untertitel der ersten hier anzuzeigenden Aufsatzsammlung anmuten, denn „modern“ ist die Gattung des Streichquartetts – heutzutage – kaum. Vielmehr steht sie im öffentlichen Bewusstsein und im Konzertleben auf der Liste der aussterbenden Kulturarten. Daran ändern auch Manifestationen mit Event-Charakter wie die Aufführung sämtlicher Haydn-Quartette an vier Tagen, die den Rahmen für die im zweiten Sammelband veröffentlichten Symposiumsbeiträge bilden, auf Dauer nichts. Das Interesse der Wissenschaft bleibt hingegen ungebrochen: sicher nicht aus Gründen der gesellschaftlichen Relevanz im Tagesgeschäft, sondern aufgrund der internen Attraktivität dieser Gattung (und der Werke ihres Etablierers zumal), die einen musikalisch-geistigen Mikrokosmos sondergleichen darstellt, den nach immer neuen Facetten auszuloten eine fortwährende Aufgabe ist. Diese schier unerschöpfliche kompositorische Dichte und Gedankenfülle scheint das Streichquartett als Untersuchungsgegenstand auch noch immer weitgehend gegen neuere Forschungsansätze unterschiedlichster Couleur immun zu machen. Auch die Aufsätze der beiden Sammelpublikationen widmen sich dem Thema zumeist aus dem Blickwinkel der Gattungsfrage, der Werkentstehung und der Werkbetrachtung – traditioneller Forschungsfelder, die stets noch genauer kartographiert werden (können).

Dabei erweitern die Aufsätze des Freiburger Forscher-Trios Thomas Seedorf, Keith Falco-

ner und Markus Bandur, die das 116. Heft der *Musik-Konzepte* ausmachen, das Panorama um einige weniger gängige bzw. aktuellere Perspektiven. Seedorf zeigt, wie sich vor dem Hintergrund der ästhetischen Neuorientierung um 1800, die auf eine Trennung der sich vordem gegenseitig befruchtenden Sphären ‚vokal‘ – ‚instrumental‘ zielte, die Kantabilitätskonzepte in Haydns Quartettschaffen wandelten: von Cantabile-Modellen (seien sie expressiv-opernhafter Art oder vom Typ abstrakter kontrapunktischer Sanglichkeit), die prononcierte vokale Satzcharaktere formen, hin zu vokal-instrumentalen Amalgamen, in denen das Vokale als Grundschrift waltet. Falconer prüft die wenigen zu Haydns Quartetten erhaltenen Skizzen, Entwürfe, Entwurfspartituren und Notizen – Falconers Terminologie ist verwirrend inkonsequent – aus dem übergeordneten Interesse heraus, Kompositionsvorgänge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Die neue kompositorische Herausforderung, große Formteile disponieren zu müssen, verbunden mit Haydns spezifischem Formverständnis („interne Beziehungen über lange Zeitabschnitte, verdeckte Symmetrien, mehrdeutige Modulationen und zeitlich genau gemessene Effekte“ zu organisieren, S. 56), führten zu der erstmals bei Haydn nachweisbaren Art der Vor-Notierung, die den Satz auf wenige Stimmlinien innerhalb zwei-systemiger Akkoladen reduziert und hier hinsichtlich des Verlaufs Lücken lässt, also komplexe Stellen punktuell im Voraus kontrolliert. Bandur schlägt vor, die im 18. Jahrhundert modernen literarischen Techniken, die Laurence Sterne in seinem Roman *Tristram Shandy* entwickelte, auf Haydns formale Strategien zu übertragen: So wie Sterne mit rekursiven Verfahren labyrinthische Zeit- und Textebenen schafft sowie unentwegt die Voraussetzungen des Erzählens thematisiert und damit zugleich durchbricht, scheint Haydn in Opus 33,1/I durch permanentes Aufbauen einer Erwartungshaltung (primär im harmonischen Bereich, was an tonal offenen Stellen aber formale Dispositionen betrifft), die dann aber nicht eingelöst oder sogar markant enttäuscht wird, sagen zu wollen „Ich weiß, wie es gehen sollte, tue es aber nicht“ und „springt damit Sterne vergleichbar aus einem geschlossenen System mit festgelegten Alternativen heraus“ (S. 77). So anregend die Über-