

re Kapitel sind Martinis Zeitgenossen wie dem Dichter Pietro Metastasio, dem Bischof Giuseppe Ippoliti, dem Theoretiker Jean-Philippe Rameau, dem Zyniker Ange Goudar und dem Anwalt der „Musica moderna“ Vincenzo Manfredini gewidmet. Der polemischen Auseinandersetzung mit Antonio Eximeno y Pujades, der eine Stellungnahme unter dem Titel *Dubbio [...] sopra il Saggio fondamentale pratico di contrapunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini* abgegeben hatte, ist ein gesondertes Kapitel mit ausführlichen Zitaten aus dem Originaltext gewidmet. Da die Schriften Martinis, die kaum zugängliches Material zur frühen Musikgeschichte lieferten, als Quellsammlung in ganz Europa geschätzt wurden, hat sich Stadelmann auch die Frage nach deren Übernahmen durch englische und deutsche Autoren gestellt und dazu das Wirken Martin Gerberts, des Fürststabs von St. Blasien, des Göttinger Bachforschers Johann Nikolaus Forkel und John Hawkins' mit seiner *General History of The Science and Practice of Music* zur Beurteilung herangezogen. Auch die zeitgenössischen italienischen Chorschulen werden hinsichtlich der Fragestellung, ob sich Martinis Äußerungen in der kirchenmusikalischen Praxis ausgewirkt haben, untersucht. Auf die Lehrtätigkeit Martinis, vor allem jene in Zusammenhang mit seinen Aufgaben als Mitglied der *Accademia Filarmonica di Bologna* – zu seinen Schülern gehören, um nur einige stellvertretend zu nennen, Mozart, Johann Christian Bach, Naumann –, wird gesondert eingegangen.

Padre Martinis Bedeutung für die Aufführungspraxis und die Geschichte des Gregorianischen Chorals wurde in der Forschung trotz zahlreicher Untersuchungen über diesen bedeutenden Musiker des 18. Jahrhunderts bisher vernachlässigt. Dankbarerweise nimmt Stadelmann in seiner Arbeit Bezug auf die umfangreiche Sammeltätigkeit Martinis mit *Theoretica* und *Paedagogica* und zur Interpretation des Wesens des Chorals durch Martini selbst. Somit gelingt es dem Verfasser, eine Lücke in zweifacher Hinsicht zu schließen: Überraschende Ergebnisse zur Traditionsgeschichte des Gregorianischen Chorals im Italien des 18. Jahrhunderts stehen einem neuartigen Zugang zu Padre Martini als Musiker, Komponist, Historiker und Theoretiker gegenüber.
(August 2006) Siegfried Gmeinwieser

Die Oper im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Reinhard WIESEND. Unter Mitarbeit von Daniel BRANDENBURG, Michele CALELLA, Arnold JACOBSSHAGEN, Francesca MENCHELLI-BUTTINI, Herbert SCHNEIDER, Reinhard STROHM und Reinhard WIESEND. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 349 S., Abb., Nbsp. (*Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 12.*)

Es ist seit dem Erscheinen des fünften Bandes des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* fast schon ‚Tradition‘, dass die musikhistorische Darstellung des 18. Jahrhunderts nicht mehr in einer Hand liegt, sondern von mehreren Autoren bestritten wird. So auch bei dem vorliegenden Band aus dem *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Zu disparat und umfangreich erscheint das Material im Hinblick auf das musikalische Theater des 18. Jahrhunderts, als dass sich diesem noch ein einziger Autor annehmen könnte. Ferner zeichnet sich die Oper dieser Epoche durch die Existenz zweier gänzlich unterschiedlicher Welten aus, welche eine Kompetenztrennung in französische und italienische Oper nahe legt. Dies spiegelt sich in der Existenz zweier Herausgeber nebst fünf weiteren Autoren. Die Einleitung der Herausgeber formuliert das „besondere Wagnis“ einer solchen Unternehmung, sie verrät indes wenig über die Konzeption und die damit verbundenen historiographischen Probleme. Unausgesprochen steht im Raum, dass hier die gleichsam ‚stabilen‘ Gattungen des musikalischen Theaters verhandelt werden, d. h. *Opera seria* und *buffa*, *Tragédie lyrique* und *Opéra comique*, nebst dem deutschen Singspiel. Am Singspiel-Genre hätte sich zumindest die Frage entzünden können, warum die deutschen musiktheatralen Erscheinungsformen des frühen 18. Jahrhunderts hier gänzlich ausgeklammert bleiben. Der lapidare Verweis darauf, dass dies „voraussichtlich in dem Band über die Oper des 17. Jahrhunderts zur Sprache kommen“ wird (S. 12) – was Silke Leopold dann auch tatsächlich geleistet hat (*Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 [*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 11]) –, nimmt sich wie eine Flucht vor dem methodischen Problem aus. Dass auch die späteren Formen der deutschen Oper jenseits des Singspiels nicht behandelt werden („aus Platzgründen“, wie man auf S. 302 beläufig erfährt), ist angesichts der Forschungs-

ergebnisse und der theoretischen Schärfe, die gerade auf diesem Feld durch die Studie von Jörg Krämer (*Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen 1998) hervorgebracht wurden, mehr als bedauerlich. Eine genuine Auseinandersetzung mit der Gattungsproblematik hätte letztlich die terminologische Gretchenfrage Oper versus Musiktheater aufgeworfen. Kann man das Melodram mit guten Gründen unter Letzteres subsumieren, so wären Zarzuela und Ballad opera wohl doch Ersterer zuzuordnen; beide blieben ebenfalls unberücksichtigt. Hier muss die kritische Zwischenfrage erlaubt sein: Wenn ein Handbuch keinen Überblick über die vielfältigen Erscheinungsformen einer Gattung mehr leistet, welches ‚Format‘ dann? Angesichts mitunter sehr detaillierter Einzelanalysen oder dem Abdruck von allzu Bekanntem (Sarastro-Arie) sind Platzgründe hierfür kein stichhaltiges Argument. Das Buch zerfällt somit (relativ paritätisch) in zwei große Blöcke, die den beiden zentralen Opernkulturen gewidmet sind. Dem gesellen sich am Ende zwei kürzere Abschnitte über *Das Singspiel vor Mozart* (S. 301–322) sowie *Mozart und die Operngattungen* (S. 323–333) hinzu.

In seiner historischen Verdichtung und gleichzeitigen problemorientierten Ausrichtung ist das kurze Händel-Kapitel von Reinhard Strohm exemplarisch. Die Skepsis, die Strohm der Konstruktion eines „Händelschen Operntyps“ entgegenbringt, ist ebenso einleuchtend wie die Denkfigur, dass dramatische Identifikation aufseiten des Rezipienten „nicht einfach aus Affektdarstellung“ resultiert, sondern sich über das Spielerische, d. h. Theater auf dem Theater, herstellt, womit Händel das „mimetische Theater des Barock in einem wichtigen Punkt“ überschreitet (S. 40). Erhellend sind auch die Einlassungen Michele Callelas zur Opera seria im späten 18. Jahrhundert, ein Terrain, das bis vor kurzem kaum erkundet worden ist, in dem aber sich die „Expansion des Musikalischen“ endgültig Bahn bricht. – Im Gegensatz zu den Abschnitten über die Opera seria versucht das Kapitel über die Opera buffa (Daniel Brandenburg) die Gattung in ihrer historischen Kontinuität nachzuzeichnen. Neben den stoffgeschichtlichen Entwicklungslinien steht hier vor allem die musikalische Idiomatik der

Opera buffa im Vordergrund, die überzeugend sowohl an die librettistische Disposition wie die szenische Darstellung rückgekoppelt wird. Der Wandel der Opera buffa, der mit der Transformation von gesprochenen Komödien (Goldoni) einhergeht, verdient dabei besondere Beachtung. Der Beitrag Mozarts zur Gattung bleibt bedauerlicherweise ausgeklammert, ebenso wie die damit verbundenen neueren Forschungsansätze (z. B. von Mary Hunter). Stärker gattungstheoretisch orientiert ist das Kapitel „Reformen und Alternativen“, in dem die eminent wichtige Bedeutung der gleichsam instabilen Gattungen diskutiert wird. Dem Reform-Komplex sowie dessen sujetgeschichtlichen und librettistischen Resultaten widmet sich Arnold Jacobshagen, dessen ausbalancierter Anmerkungsapparat auch beispielhaft die damit zusammenhängende Forschungsgeschichte transparent werden lässt.

Es liegt in der Natur der Sache, dass es im italienischen Teil ‚blinde Flecken‘ geben muss, wie zum Beispiel das Musiktheater Haydns, dessen vis comica sicher einen Seitenblick wert gewesen wäre. Schwerer wiegt vielleicht die Abwesenheit dessen, was zur Systemlichkeit der Opera seria (jenseits der librettistischen Disposition) gerechnet werden darf, zum Beispiel das Sängergewesen. Die in Wiesends Einleitungskapitel exponierte „performative Dimension“ (S. 18) der italienischen Oper und deren Spannungsverhältnis zum traditionellen Werkbegriff bleibt letztlich doch weitgehend unfokussiert, insofern als sich die Betrachtungen – mit wenigen Ausnahmen – primär an den Kategorien Text und Musik festmachen.

Es ist ein Gewinn für das Handbuch, dass der französische Teil die einheitliche Handschrift eines Autors trägt. Herbert Schneider zeichnet minutiös die Entwicklungslinien der französischen Tragédie lyrique und der Opéra comique nach, wobei die Parameter der Betrachtung ständig wechseln: Sind es für die Zeit nach Lully vornehmlich dramentheoretische Überlegungen, bei Rameau stärker dramaturgische Aspekte, so stehen bei Gluck schließlich Deklamation und Interpretation im Vordergrund. Daneben durchzieht die poetologische Ebene Schneiders Diskurs wie ein roter Faden und verortet die Analyse der französischen Oper stärker als bisher auf der Ebene von Versmetrik und Prosodie. Auf diese Weise wird auch

deutlich, dass die Gluck'sche ‚Reform‘ in Paris vergleichbare librettistische Wurzeln hat wie in Wien, allerdings eher auf der Mikro- als auf der Makroebene. Zu Recht unterstreicht Schneider in diesem Zusammenhang auch die Asymmetrie der Gluck'schen Reformgedanken zwischen Wien und Paris. – Verstörend ist bei Schneider indes die Auszeichnung der Gattungstermini mit einfachen Anführungszeichen, wobei nicht klar ist, ob dies die originale Gattung evozieren soll oder uneigentlichen Wortgebrauch. Dass Letzterer im Kontext von terminologischen Diskussionen mitunter hilfreich ist, versteht sich. Weshalb aber die Begriffe *Tragédie lyrique* und *Tragédie en musique* durchweg in Anführungszeichen stehen (in den Überschriften indes nicht), demgegenüber aber der Begriff *Tragédie* – als bloßes Substitut für *Tragédie lyrique* und *Tragédie en musique* – ohne alle Auszeichnung figuriert (allerdings auch nicht konsequent, vgl. S. 156), ist nur schwer nachzuvollziehen, vor allem nicht der durch Kapitelüberschriften („Die *Tragédie en musique* nach Lully“ bzw. „Rameaus *Tragédies*“) suggerierte terminologische Bedeutungswandel.

Einen Paradigmenwechsel im Kontext eines Handbuchs stellt zweifellos die stärkere Berücksichtigung der französischen *Opéra comique* vor 1750 dar, betrachteten doch nicht wenige Historiographen die Gattung erst nach deren Institutionalisierung 1762 als „vollgültig“. Demgegenüber wird die „Querelle des bouffons“ (wohltuend) nicht zur ‚Zeitenwende‘ der französischen Musik(geschichte) stilisiert. – Die Gattung Singspiel beleuchtet Schneider vornehmlich aus der Perspektive der *Opéra comique* bzw. dessen deutscher Rezeption. Dies ist in jeder Hinsicht erhellend und reicht über den bisherigen Forschungsstand deutlich hinaus, zumal Schneider es nicht bei stoffgeschichtlichen Adaptionen bewenden lässt, sondern deren Anverwandlungen bis auf die Ebene der Vergestaltung verfolgt. Ferner machen Übersichtstabellen (für Hillers *Die Jagd* und *Die Liebe auf dem Lande*) die Formenvielfalt innerhalb der einfachen Struktur der Gesänge deutlich. Die Tatsache, dass Schneiders Beitrag dezidiert das Singspiel vor Mozart fokussiert, nährt die Hoffnung, dass in dem anschließenden Kapitel („Mozart und die Operngattungen“) eine Auseinandersetzung mit Mozarts einzigem genuinen Beitrag

zur musikdramatischen Gattungsgeschichte stattfindet, nämlich mit der *Entführung aus dem Serail*. Reinhard Wiesend verfolgt diesen Strang jedoch nicht weiter, vielmehr steht über seinen Betrachtungen die insbesondere von Stefan Kunze exponierte Denkfigur, dass bei Mozarts Opern Gattung und Werk zusammenfallen, womit Mozart nur bedingt mit Gattungsgeschichte kommensurabel, wenn nicht sogar obsolet ist. Eben dieses trifft für die *Entführung* nicht zu. Dass es eine Geschichte des deutschen Singspiels vor und nach Mozarts Werk von 1782 gibt, hat weniger mit Heroengeschichtsschreibung zu tun, sondern vielmehr mit dem neuen „Theater-System“ (Freiherr von Dalberg), welches die Rezeption dieses Werks in Deutschland nach sich zog. Wenn es eine Oper Mozarts gibt, welche nachhaltig auf die Gattungsgeschichte gewirkt hat, dann die *Entführung*. Nicht zuletzt konnte das Singspiel durch Mozart auch zum Medium für Gattungstransfer werden. Obwohl Wiesends emphatischer Einschätzung, dass der „alles überragende Kunstcharakter [...] Mozarts Opern auch über die Zeitgebundenheit ihrer Stoffe“ (S. 328) hinwegtrette, kaum widersprochen werden kann, so wäre gleichwohl anzufügen, dass die *Da-Ponte*-Opern auf den deutschen Bühnen einzig durch die theaternahe Gattung des Singspiels lebendig gehalten werden konnten, bevor deren originale Gestalt gegen Ende des 19. Jahrhunderts restituiert wurde.

Die formalen Monita fallen nicht gering aus, sie dürften auf eine nur unzureichende Schlussredaktion zurückzuführen sein. Zunächst fallen überdurchschnittlich viele Druckfehler auf, die auch einige Daten betreffen (z. B. die Uraufführung der *Iphigénie en Aulide*). Ferner ist die unsystematische Groß- und Kleinschreibung bei französischen Werktiteln (sowie englischen Literaturangaben) ebenso störend, wie das Aufeinandertreffen von alter und neuer Rechtschreibung in zwei aufeinander folgenden Absätzen ärgerlich ist (S. 325 f.). Auch wurden Gattungsbezeichnungen teilweise nicht einheitlich verwendet (*Opéra-ballet* erscheint sowohl in maskuliner und als auch in femininer Form, S. 222 bzw. S. 11 u. 162). Der Index erweist sich als besonders fehlerträchtig: Hier sind mehrere Werke falsch zugeordnet, z. B. *L'Europe galante* zu Desmarests (S. 338), bei anderen Titeln fehlen die Verweise gänzlich,

z. B. *Tarare* unter Beaumarchais, der sich dann bei Monsigny wiederfindet. Dafür wurde unter Mozart ein interessantes Werk aus dem Jahr 1802 rubriziert, d. i. *I fuorusciti* (von Ferdinando Paër). Viele Vornamen blieben im Index unrecherchiert, manche sind merkwürdig (wie bei Meyerbeer), andere schlichtweg falsch wie bei Lessing. Schließlich ist noch die Wiederholung zweier fast identischer Absätze auf den Seiten 181 bis 183 (unter jeweils verschiedenen Überschriften) zu konstatieren. Selbstredend bemisst sich die Qualität eines Handbuches weder am Index noch an Vereinheitlichungen oder mutmaßlichen Satzfehlern. Gleichwohl stehen solche Schludrigkeiten in einem deutlichen Missverhältnis zu der üppigen Ausstattung solcher Unternehmungen. Die Prioritäten zu setzen, ist letztlich die Entscheidung der Verlage. Die Investition in einen habilen Korrekturleser hätte sich im vorliegenden Fall (für den Leser) gelohnt. – Dennoch: Mit diesem Band liegt trotz einiger methodologischer Einwände ein Handbuch von hoher Expertise vor, das gleichermaßen den aktuellen Forschungsstand repräsentiert wie gänzlich neue Terrains erkundet. Das Wechselspiel von ästhetischer, musikanalytischer und poetologischer Perspektive macht letztlich die Qualität des Buches aus. (August 2006) Thomas Betzwieser

DANIEL HEARTZ: Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. XXIV, 1078 S., Abb., Nbsp.

Daniel Hertz legt hier den zweiten Band seiner monumentalen Darstellung des 18. Jahrhunderts vor. Der erste, *Haydn, Mozart and the Viennese School* erschien 1995; der dritte wird hoffentlich bald folgen. Hertz schreibt im Vorwort (S. XXI), dass die Arbeit am vorliegenden Band 1975 begonnen, dann der Haydn/Mozart-Band eingeschoben wurde. Umso bemerkenswerter ist es, dass der vorliegende ganz und gar „up to date“ ist. Das fertige Triptychon wird die Summe eines bewundernswerten Lebenswerkes sein. Der vorliegende Band setzt, wie der erste, historiographische Maßstäbe.

Die Darstellung orientiert sich an zwei Leitmotiven: einerseits den „European Capitals“, das heißt den Städten, welche zwischen 1720 und 1780 die musikgeschichtlich wichtigs-

ten waren, und andererseits Charles Burneys Berichten über seine „Grand Tour“. Die Städte sind Neapel, Venedig, Dresden und Berlin, Stuttgart und Mannheim sowie Paris; dabei ist der Paris-Abschnitt unterteilt in ein allgemeines Kapitel und zwei Kapitel „Opéra-Comique“ und „Gluck at the Opéra“.

Den Rahmen bilden ein Prolog „Three Rocco Idylls“ und ein Schlusskapitel, in dem „Three Apostles of the Galant Style“ zugleich mit drei bis dahin nicht thematisierten Städten dargestellt werden: Johann Christian Bach und London, Paisiello und St. Petersburg sowie Boccherini und Madrid.

Die Aufzählung macht schon deutlich, wie überlegt hier die Akzente nicht nur gesetzt, sondern auch und gerade gegeneinander abgewogen werden, und das setzt sich fort in der Organisation des Details: höfische und nicht-höfische Zentren; die Rolle der Institutionen und diejenige der Komponisten; Epochenstil, Gattungsstile, Gruppen- oder „Schul“-Stile und Personalstil samt – in teilweise ausführlichen Analysen – Werkstil; politische, ökonomische und kulturelle Bedingungen. Der Prolog begründet die Wahl des Begriffs „Galant Style“, parallelisiert „A New Art of Visual Enchantment“ (Watteau) mit „A New Art of Poetic Enchantment“ (Farinelli und Metastasio) und lenkt den Blick auf die Reiseberichte der Epoche (nicht nur Burneys) als eine zentrale, noch längst nicht voll erschlossene musikgeschichtliche Quelle; dabei zeigt Watteau als Ausgangspunkt sehr schön die seit langem bewährte kunsthistorische Kompetenz des Autors, die das ganze Buch prägt, nicht zuletzt in der Auswahl und Interpretation der Abbildungen. Die Städte-Kapitel gehen aus von den politischen und ökonomischen Bedingungen und leiten über das kulturgeschichtliche Ambiente und die Musik-Institutionen zu den Komponisten und ihren Werken. Die Schicksale der Letzteren (vulgo Rezeptionsgeschichte) über den jeweiligen Ort hinaus werden, wenn möglich und lohnend, präzise dargestellt (z. B. im Fall Locatelli im Venedig-Kapitel), womit dem engmaschigen System der historiographischen Modi eine weitere Nuance hinzugefügt wird. Dieser Wirkungsgeschichte konvergierend natürlich die bei einer so strukturierten Darstellung unvermeidliche Tatsache, dass die Biographie mancher Komponisten nicht in einem einzi-