gen Durchgang abgehandelt werden kann, sondern nur aufgeteilt nach ihren Wirkungsorten – was auf den ersten Blick als Nachteil wirken könnte, in Wirklichkeit aber, als Horizonterweiterung, vorzüglich funktioniert. Dass andererseits der quasi-Wirkungsradius der Städte gelegentlich sehr großzügig abgesteckt wird (im Venedig-Kapitel zu studieren an den Kapiteln Tartini und Sammartini) zeigt, dass Hertz das System nicht nur souverän, sondern, zum Nutzen des Lesers, auch ohne Pedanterie handhabt. Der Zuverlässigkeitsgrad ist durchweg sehr hoch; gravierende Fehlurteile habe ich nicht entdeckt, und Detailfehler sind, für ein so riesiges Werk, erstaunlich selten. (Niedersachsen werden ungern lesen, dass Quantz „in a village near Merseburg“ geboren wurde, S. 46; korrekt aber die Angabe „in the Electorate of Hanover“. – Oberscheden liegt auf halbem Weg zwischen Hann. Münden und Göttingen; mit einem Nachfahren bin ich in Münden zur Schule gegangen.)

Dass der Inhalt von über 1.000 Seiten in einer Rezension nicht ausführlich dargestellt werden kann, versteht sich von selbst. Nicht selbstverständlich ist dagegen, dass die überaus komplexe Darstellung dem hohen Komplexionsgrad des Gegenstands in einem Maße gerecht wird, das in der heutigen Musikgeschichtsschreibung selten geworden ist. Und überhaupt nicht selbstverständlich ist, dass das Buch ein großes Lesevergnügen ist: Hertz ist, wie man hier nicht zum ersten Mal erleben kann, ein ‚geborener‘ Historiker und ein brillanter Erzähler, der den Leser nicht nur durch seine Wissensfülle und souveräne Strukturierung eines überaus reichen Materials gefangen nimmt, sondern schon durch seine durchgehend spürbare Begeisterung für den Gegenstand und durch seinen ganz unangestregten, urbanen und anschaulichen Stil (Musterbeispiele bieten nicht zuletzt die souverän auf den Punkt gebrachten Werkinterpretationen). Und auch als Buch ist die Darstellung rühmend wert, solide, großzügig und elegant, wie man es sich hierzulande nur noch erträumen kann. Der Satzspiegel ist leserfreundlich, die Fußnoten stehen auf der zugehörigen Seite, die zahlreichen Notenbeispiele sind neu gesetzt und die geradezu verschwenderisch vielen Abbildungen (mit vorzüglichen Farbtafeln) sind pointiert ausgewählt und qualitativ sehr gut. Hervorzuheben ist

schließlich die große Menge von Zitaten, auch aus entlegeneren Quellen (die fremdsprachigen leider nur in englischer Übersetzung, die auch vor der Unart der Übersetzung von Ortsnamen nicht halt macht: „Rhinesberg“ für Rheinsberg, S. 373). Alles in allem: Dies ist ein so gutes Buch, dass man sich nicht einmal mehr zu wünschen traut, man hätte es selbst geschrieben.

(Juni 2006)

Ludwig Finscher

BERNHARD WARITSCHLAGER: Die Opera seria bei Joseph Haydn. Studien zu Form und Struktur musikalischer Affektdramaturgie und Figurentypologisierung in „Armida“ und „L'Anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice“. Tutzing: Hans Schneider 2005. 226 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 2.)

Nach wie vor stehen Joseph Haydns Opern im Schatten seiner Instrumentalmusik, auch wenn sich ihr Bild in den letzten Jahren konkretisiert hat. Bernhard Waritschlager hat die Arien der Hauptfiguren in Haydns Opere serie *Armida* und *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* in seiner Dissertation detaillierten musikalischen Analysen unterzogen. Er zeigt, dass die Arien einer Figur durch melodische und strukturelle Beziehungen miteinander verknüpft sind – auch rollenübergreifend weisen die Arien von *Armida* und *Euridice* auf der einen und *Rinaldo* und *Orfeo* auf der anderen Seite musikalische Beziehungen auf. Für die Arien aller vier Protagonisten kann Waritschlager die produktive Auseinandersetzung Haydns mit Prinzipien der Sonatenform nachweisen.

Nur ausnahmsweise bezieht Waritschlager die Textgrundlage der Arien in seine Analysen ein, obwohl er einräumt, dass Haydns „rein musikalisch-logische Strukturen mit textlicher Semantik in Einklang zu bringen sind“ (S. 207). Tatsächlich bildet der Text den Ausgangspunkt für Haydns Opernkomposition, und zahlreiche musikalische Gestaltungsmomente haben hier ihren Ursprung. So dürfte die Themenbildung in „*Odio, furor, dispetto*“ entscheidend von der Aufzählung im Text beeinflusst sein – dass dem Versmaß entsprechend „*odio*“ auftaktig vertont werden müsste (S. 98), trifft nicht zu. Auch die von Waritschlager herausgearbei-

ten motivischen Entsprechungen zwischen Rinaldos Arien „Cara, è vero“ und „Dei pietosi“ wären ohne die vom Libretto vorgegebene Übereinstimmung im Versmaß nur sehr viel schwerer denkbar.

Es ist Waritschlagers Ziel zu klären, „durch welche Besonderheiten sich die musikalische Struktur sowie die kompositorische Form in Joseph Haydns Opera seria auszeichnen“ (S. 15). Doch konzentriert er seine Untersuchung weitgehend auf Haydn; das Quellenverzeichnis nennt außer dessen Werken nur Ludwig van Beethovens Klaviersonaten und Wolfgang Amadeus Mozarts *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro* und *La clemenza di Tito*. Besonderheiten lassen sich aber ohne hinreichende Vergleichsgrundlage kaum sinnvoll herausarbeiten. Im Fall Haydns wiegt die Tatsache, dass er als Kapellmeister des Fürsten Esterházy zahlreiche Opern anderer Komponisten auf die Bühne des Hoftheaters brachte, besonders schwer. So hätte es sich zumindest angeboten, eine Oper zum Vergleich heranzuziehen, die 1783 während der Komposition der *Armida* unter Haydns Leitung als erste Opera seria zur Aufführung kam: Giuseppe Sartis Erfolgsstück *Giulio Sabino*, das in einer Faksimile-Ausgabe bequem zugänglich ist. Waritschlager berücksichtigt jedoch nicht einmal John Rices zentralen Aufsatz „Sarti's Giulio Sabino, Haydn's Armida, and the arrival of opera seria at Eszterháza“ (in: *Haydn Yearbook* 15, 1984, S. 181–198). Ebenso wenig geht er auf Texte ein, in denen Haydn nicht der *Seria* zugehörige Opern mit denen anderer Komponisten verglichen werden, beispielsweise Friedrich Lippmanns Aufsatz zu *La fedeltà premiata* (in: *Haydn-Studien* V/1, 1982, S. 1–15). Die grundlegende Literatur zur Beziehung von Arien- und Instrumentalformen, die in jüngerer Zeit vor allem zu Mozart entstanden ist, bezieht Waritschlager nur am Rande ein.

Wenn der Autor dem Kontext mehr Raum eingeräumt hätte, hätte sich gezeigt, dass sich sonatenähnliche Arien in den Opern der 1770er- und 1780er-Jahre allenthalben finden. Haydn bearbeitete entsprechende Arien bereits 1780 und 1781 für Pasquale Anfossis *La finta giardiniera* und Vincenzo Righinis *Il convitato di pietra*. Glücklicher ist Waritschlagers Zugriff bezogen auf die Satztechnik, auf motivische Entsprechungen und Entwicklungen. Ob und in welcher Weise dies für Haydn singulär ist,

wäre in einer vergleichenden Arbeit zu klären. Lässt man jedoch diese Frage außer Acht, ergeben sich durch Waritschlagers Studie zahlreiche interessante Einzelbeobachtungen, die in ihrer Gesamtheit ein neues Licht auf Haydns *Seria*-Schaffen werfen.

(Juli 2006)

Christine Siegert

STEFANO BARANDONI: *Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808). Musicista „abile e di genio“ nel Granducato di Toscana*. Pisa: Edizioni Ets 2001. 420 S., Nbsp. (*Studi musicali toscani* 6.)

Während zu Giuseppe Gherardeschi, dem Neffen des bedeutenderen Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808) bereits wissenschaftliche Arbeiten vorlagen, fand Letzterer erst jetzt die ihm zustehende Würdigung. Stefano Barandoni hat das Verdienst, eine eingehende Studie über den Komponisten mit einem Werkkatalog vorzulegen. Zunächst schildert der Verfasser die einzelnen Stationen seines Lebens: Seine Abstammung aus einer Musikerfamilie, die in Pistoia im Kirchendienst tätig war. Filippo wurde zunächst von seinem Bruder Domenico unterrichtet (der Vater war früh verstorben), ehe er 1756 zur weiteren Ausbildung nach Bologna zu Padre Martini übersiedelte, von dem er fünf Jahre lang unterrichtet wurde. 1761 bis 1763 hielt er sich in Livorno auf, wo er sich um eine Anstellung als Kapellmeister am dortigen Dom vergeblich bemühte. Diese Situation bewirkte im Jahre 1763 seinen Wechsel nach Volterra, wo er für kurze Zeit an einer geringer dotierten Stelle als Domkapellmeister agierte. Von 1763 bis 1770 schließlich war er Organist am Dom von Pisa, von 1770 bis 1771 Domkapellmeister in Pisa. Dann folgte nochmals eine Aktivität als Domorganist in Pisa (1771–1784), woran sich 1785 bis 1799 die Stelle eines Organisten und Kapellmeisters der Konventskirche der Cavalieri di Santo Stefano di Pisa anschloss. 1799 bis 1801 musste Gherardini seine Ämter aufgeben, da er angeblich wie andere Musiker dieser Kirche Mitglied der Jakobiner-Partei gewesen sein soll, weshalb ihm der Prozess gemacht wurde. 1801 wurde er rehabilitiert und in seine alten Ämter wieder eingesetzt, wo er bis zu seinem Tode als Kapellmeister und Organist blieb. Filippo Maria Gherardeschis Lebensweg mag als typisch für einen Musiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten, der sich