

scher Michael Kassler vorgelegte Band die Lücke schließt. Das sorgfältig aufgebaute Buch präsentiert zunächst ausführlich eine Chronologie des „English Bach Awakening“ (S. 1–33), bevor verschiedene Aspekte des erwachenden Interesses an Bach vertieft werden. In drei Beiträgen (S. 35–167, 315–340, 341–377) konzentrieren sich Yo Tomita und Michael Kassler auf die Rezeption des *Wohltemperierten Claviers*, in England traditionell „48“ genannt. Die Quellenlage zu diesem Opus erweist sich in Großbritannien als ausgesprochen komplex; zahlreiche Abschriften (darunter selbst eine um 1790 durch Gottfried Bach entstandene) sind nicht in der *Neuen Bach-Ausgabe* erwähnt. Unterschiedliche Lesarten oder Varianten werden en détail verglichen, die Quellenauswertung scheint sorgsam und umfassend. Die von Samuel Wesley und Charles Frederick Horn erstellte Ausgabe des *Wohltemperierten Claviers* und deren Nachwirkung ist Thema der beiden weiteren Beiträge zu diesem Bereich. Mit Wesleys Bach-Rezeption befassen sich auch Philip Olleson und Yo Tomita (S. 251–313 und 379–402) und rücken damit eine zentrale Figur der britischen Bach-Rezeption noch stärker in den Fokus. Schließlich finden sich noch einige weitere Studien Kasslers, einmal zu den englischen Übersetzungen von J. N. Forkels Bachbuch (S. 169–209), zum zweiten zu A. F. C. Kollmanns Regularitätsnachweis in der *Chromatischen Phantasie* (S. 211–249) – einem Ansatz, den Kassler zu Bergs berühmtem Aufsatz zum schwierigen Verständnis Schönbergs in Beziehung setzt. Die Studie „Portraits of Bach in England before 1830“ (S. 403–415) krankt leider an fehlenden Abbildungen; Verweisungen auf Werner Neumanns *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* (Kassel 1979) schienen Kassler und dem Verlag offenbar ausreichend. In einem Anhangskapitel (S. 417–429) untersucht Kassler schließlich die Horn/Wesley-Ausgabe von Bachs „Trio“sonaten für Orgel – Anhangskapitel insofern wohl, da alle anderen Kapitel scheinbar ohne Platzbeschränkungen auskamen. Das bedeutet, dass in keinem Fall Konzessionen an den Buchumfang gemacht werden mussten und wir hier also ein neues Kompendium der frühen britischen Bach-Rezeption vorliegen haben, das sich schnell als Standardwerk etablieren sollte. Dass auf den ersten Blick das Buch editorisch äußerst unruhig geraten ist, erweist sich auf

den zweiten Blick als unvermeidbar: Es gibt umfangreiche Tabellen unterschiedlichster Art, teils in Hoch-, teils in Querformat. Einzig die Nutzung unterschiedlicher Drucktypen (etwa S. 339) und etwas zu gedrängt gesetzte Zitate beeinträchtigen geringfügig den Gesamteindruck.

(April 2005)

Jürgen Schaarwächter

*Music and Literature in German Romanticism.* Hrsg. von Siobhán DONOVAN und Robin ELLIOTT. Rochester, NY/Woodbridge: Camden House 2004. XXIX, 233 S., Abb., Nbsp. (*Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.*)

Dreizehn Beiträge eines offenbar hauptsächlich literatur- und musikwissenschaftlichen Kongresses vom Dezember 2000 in Dublin bietet der vorliegende Band, aufgeteilt in fünf Abteilungen. Die erste Sektion – „German Romantic Music Aesthetics“ – setzt mit den Schwerpunkten Wackenroder/Tieck, Novalis, Johann Wilhelm Ritter und E. T. A. Hoffmann die Eckpunkte für die Auseinandersetzung. Von großer Bedeutung sind die Forschungen von Richard Littlejohns, James Hodgkinson, Thomas Strässle und Jeanne Riou auch für die deutsche Musikwissenschaft, vertiefen sie doch das Verständnis des Romantik-Begriffs und erweitern den Blickwinkel. Besonders interessant sind diese Ausführungen auch mit Blick auf die Publikationen zur musikalischen Romantik aus Großbritannien, allen voran Arnold Whittalls immer noch weit verbreitete *Romantic Music* (1987).

Eine zweite Abteilung befasst sich mit der Goethe- und Schubert-Rezeption allgemein sowie mit der Goethe-Rezeption Beethovens, Liszts, Wagners und Clemens Brentanos. Von besonderem Interesse mögen die Beiträge zu Beethovens *Egmont* und zum „Reciprocal Influence in the Responses of Liszt and Wagner to Goethe's *Faust*“ sein, während es zur Schubert- und Goethe-Rezeption sicherlich in Deutschland bereits umfassendere Untersuchungen gibt. Berlioz' *Faust*-Rezeption setzt Andrea Hübener mit E. T. A. Hoffmanns fiktionalen Schriften in Beziehung. Werner Keil erkundet Hoffmanns Klangideal und sieht es realisiert in Lev Termens Theremin oder Etherophon –

gleichzeitig konstatierend, dass es ein realisiertes Ideal nicht geben kann. Zwei Liedanalysen (Schuberts *Der Wanderer* D 649 nach Friedrich von Schlegel und Brahms' *Bitteres zu sagen denkst du* op. 32, Nr. 7, nach Georg Friedrich Daumer) und ein Essay über Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* (1992) schließen den vielfältigen, an Anregungen und Diskussionsstoff äußerst reichen, sorgfältig edierten Band. (April 2005) Jürgen Schaarwächter

ALESSANDRO DI PROFIO: *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*. Paris: CNRS Éditions 2003. 561 S., Abb., Nbsp. (Collection Sciences de la Musique.)

Im Gegensatz zu dem übrigen Europa hatte die italienische Oper, von Di Profio pointiert als „le premier théâtre du monde“ bezeichnet, in Frankreich bis zur Gründung des Théâtre de Monsieur im Jahre 1789 einen schweren Stand. Di Profios aus seiner Dissertation an der Universität Tours entstandene Monographie ist der Vorgeschichte und Geschichte dieses Pariser Theaters – während der Revolution erhielt es den unbelasteten Namen Théâtre Feydeau – gewidmet, in dem ein Repertoire an modifizierten Opern buffe aus Italien aufgeführt wurde. Der erste Teil des Buches stellt eine Institutionsgeschichte dar: Nachweis der Etappen der insgesamt zehn Jahre in Anspruch nehmenden Verhandlungen bis zur Gründung des Hauses und des als Amphitheater mit Logen konzipierten Theaterneubaus, die Ermittlung der in der Opéra gespielten italienischen Opern, der Mitglieder des ungewöhnlich gut bezahlten italienischen Sänger-Ensembles und des von Giovan Battista Viotti aus französischen Instrumentalisten zusammengestellten Orchesters. Bevor es zur Gründung des Théâtre de Monsieur kam, bestand ein lebhaftes, von Marie-Antoinette und den Italophilen gefördertes Interesse an der Opera buffa in italienischer Sprache bzw. in französischer Übersetzung, die man im 18. Jahrhundert als „parodies“ bezeichnete. Letztere wurden in der Opéra, am Hof und im Théâtre de M<sup>lle</sup> Montansier gespielt, Erstere zunächst in Versailles durch die italienische Truppe des Haymarket während der Londoner Sommerpause und dann durch eine eigene Truppe des Théâtre de Monsieur.

Die Repertoire-Untersuchung des Théâtre de Monsieur ergab 32 bereits anderswo in Europa mit großem Erfolg gespielte Opern buffe und nur zwei erfolglos gebliebene Uraufführungen, d. h. es handelt sich in der Regel um Repertoirestücke, die man in Paris sehen wollte, zum großen Teil bereits aus den übersetzten Versionen kannte und von denen eine Reihe auch in zwei aufeinander folgenden Saisons gegeben wurden. Sowohl aufgrund ihrer völlig verschiedenen Dramaturgie als auch wegen der Mitwirkung der nur als Sänger, nicht aber als „acteur“ geschätzten Kastraten (zwar konnte man sich, wie Di Profio betont, im Concert Spirituel früh für die italienische Tenorstimme erwärmen – in der französischen Oper dominierte jedoch die Haute-contre bis weit ins 19. Jahrhundert), hatte die Opera seria in Paris keine Chance. Da sie als zu fremde Gattung auf Ablehnung gestoßen wäre, wurde sie nicht ins Repertoire aufgenommen. In diesem Zusammenhang wiederholt Di Profio die bekannten Unterschiede in der Dramaturgie der Tragédie lyrique und der Opera seria. Der Auffassung des Autors, der Auftritt aller Personen im „finale a catena“ der Opera buffa sei dem französischen Publikum völlig fremd gewesen, widerspricht die Beteiligung in der Regel aller Darsteller am Vaudeville-Finale, das in anspruchsvolleren Opéras comiques bzw. Drame lyriques im Übrigen bald in Gestalt von Mischformen aus Vaudeville-Finale und Elementen des Buffo-Finale erschien.

Da sich Literaten und Feuilletonisten Di Profio zufolge eng an den Regeln des klassischen französischen Theaters orientierten, brachten sie bis hin zu Théophile Gauthier immer wieder die gleichen Argumente gegen das italienische Libretto und gegen die als Plagiate angesehenen Transformationen französischer Stücke in italienische Libretti vor. Aus diesem Grund wurde 1792 vermutlich die geplante Aufführung von Mozarts *Le Nozze di Figaro* im Théâtre Feydeau abgesetzt. Da sich die Presse lediglich mit den Libretti der in Paris gespielten Opern buffe beschäftigte, geht Di Profio davon aus, dass ihre Urteile keineswegs den Geschmack des Publikums spiegeln.

Der bereits für die am Haymarket für die Einrichtung der Texte verantwortliche Librettist Antonio Andrei bearbeitete die Textbücher für das Théâtre de Monsieur: Er eliminierte dialektale Texte und Szenen und passte den Stoff an