

Meinung Dents über Elgar als die Meinung von „Stanford voiced from beyond the grave“ (S. 405) denn doch zu vereinfachend scheint; zu dem Sinfoniewettbewerb, bei dem Stanford 1876 mit seiner *1. Sinfonie* den zweiten Preis erlangte (S. 47), schreibt er fast überhaupt nichts (auch Dibble gibt nicht wirklich erschöpfend Auskunft – hier hinken beide der Forschung deutlich hinterher). Beide Autoren ignorieren leider, wie so viele britische Musikwissenschaftler, die internationale (vornehmlich deutsche) Forschung (z. B. Arbeiten von Klein, Hecht, Mohn und dem Rezensenten) geflissentlich. Leider finden sich in der Folge schwere Mängel in Rodmells Buch – in dem Abschnitt über Stanford als Komponist ist der Erkenntnisgehalt für den Leser ausgesprochen gering, und die Darstellung des Verhältnisses mancher Zeitgenossen zu Stanford erscheint, gerade im Vergleich zu anderen, ausgesprochen dürftig, der Kenntnisstand von 1935 wird nicht erweitert. Deutlich mehr interessierte Rodmell Stanfords irisches Selbstgefühl – aber auch hier erweist sich Dibble bei näherer Betrachtung als der sorgsamere Wissenschaftler.

Dibble bietet, wie bei Oxford University Press üblich, ein mustergültiges Werkverzeichnis – Rodmells ist ausgesprochen unbefriedigend, weil bewusst unvollständig, die Schriften etwa, die zwar ein eigenes Kapitel im Buch haben, wo sie allerdings nur unbefriedigend angesprochen werden, fehlen beispielsweise komplett. Aber auch in Dubbles Werkverzeichnis konnte der Rezensent einen Fehler entdecken: Die in Cambridge befindliche Partiturabschrift des Manuskripts der *2. Sinfonie* wie auch die von Stanford korrigierten Stimmen zu demselben Werk befinden sich bereits seit wenigstens 1998 nicht mehr in der Pendlebury Library, sondern vielmehr in der Cambridge University Library, Signatur Ms. 9042 (Partitur) bzw. 9046 (Stimmen – diese fehlen in Rodmells Verzeichnis ganz). Als Ausgleich zu Dubbles Werkverzeichnis bietet Rodmell eine dieses sehr gut ergänzende Diskographie. Rodmells Bibliographie ist zwar etwas umfangreicher und aktueller, dafür fehlen dort vier Aufsätze Dubbles. Gleichwertige Register beschließen zwei Bücher, von denen der Rezensent keines in seiner Bibliothek missen möchte.

(Januar 2003)

Jürgen Schaarwächter

SUSAN VANDIVER NICASSIO: *Tosca's Rome. The Play and the opera in historical perspective.* Chicago/London: The University of Chicago Press 1999. XIX, 335 S., Abb., Notenbeisp.

Die Autorin war Opernsängerin und hat die Titelpartie von Giacomo Puccinis *Tosca* mehrfach interpretiert; sie arbeitete als Stipendiatin an der Accademia Americana in Rom und ist heute Professorin für Geschichte an der University of Southwestern Louisiana. Dieser biographische Hinweis vermag schlaglichtartig Methodik und Ziel der Publikation zu begründen: Die Autorin nähert sich ihrem Gegenstand aus interdisziplinärer Perspektive, indem sie historische Quellenstudien, Musik- und Textanalyse, Studien zur Ästhetik des Theaters und der bildenden Kunst sowie Untersuchungen zur Mentalitäts- und Sozialgeschichte zu einem gleichermaßen komplexen wie faszinierenden Gesamtbild von „*Tosca's Rome*“ vereint.

Susan Vandiver Nicassio stellt indes weder Victorien Sardous 1887 uraufgeführtes Schauspiel *La Tosca* noch Giacomo Puccinis Oper *Tosca* aus dem Jahre 1900 – im allgemeinen Bewusstsein die idealtypische Formulierung des italienischen Opernverismo – in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung. Vielmehr gilt ihr Interesse der Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Ausgehend von der politisch-sozialen Realität des Schriftstellers Sardou und des Komponisten Puccini lenkt die Autorin den Blick auf Zeit und Schauplatz von Oper und Schauspiel: auf die Stadt Rom um das Jahr 1800. *Tosca's Rome* gerät so zur Studie über die Geschichte Italiens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

In der Forschungsliteratur wurde immer wieder der realistisch-veristische Gehalt der Werke Sardous und Puccinis akzentuiert: die Orientierung an historischen Ereignissen und Figuren, die topographische Exaktheit (Sant' Andrea della Valle, Palazzo Farnese, Castell Sant'Angelo), der Realismus in der Zeitgestaltung des Handlungsablaufs (17. und 18. Juni 1800), der Realismus des Klanges (Te Deum, Kantate oder Hirtengesang). Solche Überlegungen, die von einer Widerspiegelung von Realität in und durch Kunst ausgehen, treten bei Susan Vandiver Nicassio in den Hintergrund. Die Autorin entwirft demgegenüber auf die drei Protagonisten in Schauspiel und Oper bezoge-

ne Szenarien: Wie hat ein Maler die Stadt Rom im Jahre 1800 erfahren, wie eine Sängerin, wie ein hochrangiger Mitarbeiter der Polizei. Da diese Rekonstruktion der Historie stets in Relation zu den handelnden Figuren formuliert ist, bleibt Geschichte – und darin liegt die herausragende Qualität der Studie – nicht abstrakt, sondern eröffnet einen Horizont, von dem aus Sardous Schauspiel und Puccinis Oper in neuem Licht erscheinen.

„Tosca is a portmanteau of cultural icons“ (S. XVII) – der Begründung dieser These gilt letztendlich das Interesse der Autorin. Für Puccinis *Tosca* resultiert daraus eine konsequente Interpretation: Die Protagonisten der Oper zerschellen mit ihren Wünschen und Sehnsüchten an übergreifenden historischen, mentalitätsgeschichtlichen und kulturellen Prozessen, an politischen Ideologien und erstarrten religiösen Dogmen. Puccinis *Tosca* ist ein Stück politisches Musiktheater.

(September 2002) Hans-Joachim Wagner

STEFAN SCHWALGIN: „*Le Précepteur*“ von Michèle Reverdy: *Analyse der Kompositionstechnik unter semantischem Aspekt*. Kiel: Wissenschaftsverlag Vauk 1999 (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1998). 274 S., Abb., Notenbeisp.

Der Gegenstand der zu besprechenden Arbeit, eine 1989/90 entstandene Oper, die auf Lenz' Schauspiel *Der Hofmeister* (1774) fußt, war in der musikwissenschaftlichen Literatur schon wiederholt behandelt worden, am ausführlichsten in Dörte Schmidts interdisziplinär angelegter Dissertation *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy* (Stuttgart/Weimar 1992). Die Autorin verfügte über wesentliche Dokumente zur Werkgenese (Arbeitsexemplare des Librettos mit handschriftlichen Einzeichnungen und die Kompositionsskizzen sowie Tagebucheintragen der Komponistin usw.) und skizzierte auf rund 60 Seiten ein Bild der Oper, das hinsichtlich des Librettos nur noch unerheblich zu differenzieren und präzisieren zu sein schien und dem – was die Musik betrifft – „hinsichtlich der globalen Strategien Reverdys“ selbst Schwalgin „vertretbare Einschätzungen“ bescheinigt (S. 9). Dennoch bietet Schwalgin

nicht nur Differenzierungen und Präzisierungen sowie eine eingehende Gesamtanalyse des Werkes; seine Fragestellung ist eine andere: Suchte Dörte Schmidt Reverdys Formbildung letztlich mit Deleuzes und Guattaris Rhizomtheorie zu erklären (S. 264 ff. und 271 f.), so untersucht Schwalgin die „vielfältigen und oftmals hintersinnigen semantischen Bezüge [...], die zwischen sämtlichen Ebenen der kompositorischen Faktur und der Textvorlage gestiftet werden“ (S. 8).

Die Arbeit, die durch ihre zugleich detaillierte und klare Gliederung schon im Inhaltsverzeichnis gut erschlossen und weithin angenehm zu lesen ist, behandelt erst das Libretto (1. Allgemeine Aspekte der Bearbeitung, 2. Dramenstruktur, 3. Inhaltliche Themenkomplexe, 4. Die Figuren im Libretto), dann die Partitur (1. Allgemeines, 2. Kompositionstechnische Grundlagen, 3. Figurenbezogene Einzelanalysen, 4. Beziehungen zwischen Figuren). Schon der Teil über das Libretto wirkt – zumindest für einen Nichtgermanisten – sehr kompetent (was freilich angesichts der reichen Literatur zum Thema Lenz weniger erstaunlich scheinen mag); doch auch der Teil über die Partitur wirkt weithin einleuchtend (wenn auch z. T. etwas abgehoben, was mit einer sehr weitgehenden Orientierung am musikalischen Material einerseits und an der musikalischen Personencharakteristik andererseits zusammenhängt). Einleuchtend ist z. B. der Nachweis der ineinander verschachtelten Quintenzirkel-segmente in der Zentraltonfolge (S. 73 ff.); ebenso treffen die Beobachtungen an den 21 Akkorden, die den genannten Zentraltönen unterlegt sind, zu (S. 78 ff.), wenn auch zu fragen bleibt, inwieweit damit die Kriterien der Komponistin tatsächlich getroffen und erfasst sind – diese Frage stellt sich angesichts der stilistischen Position Reverdys (einer Schülerin Messiaens, dessen Begrifflichkeit in den Analysen gelegentlich durchscheint) und wäre wohl am ehesten durch einen werkgenetischen Ansatz zu klären. (Freilich scheint Schwalgin nicht mehr über die hierfür unentbehrlichen Kompositionsskizzen verfügt zu haben.) Insgesamt handelt es sich um eine sehr beachtliche und in mancher Hinsicht vorbildliche Arbeit.

(Oktober 2002)

Wolf Frobenius