

phonie von Beethoven allen Ernstes als eine „Vergewaltigungsszene“ beschrieben hat. „Brinkmann: Und dann hat Susan McClary, eine prominente Vertreterin dieser New Musicology, eine Analyse des ersten Satzes der neunten Symphonie von Beethoven vorgelegt und die Interpretation als ‚rape‘ bis ins Detail durchgeführt. [...] und es bleibt ein Moment der Irritation, wenn man erkennt, welche physischen Gewalten dort am Werk sind und auch welche Körperlichkeit in der ästhetischen Erfahrung sublimiert werden soll. Diese Dinge muss man wieder neu bewusst machen. Rihm: Aber sie als Vergewaltigung zu interpretieren, das ist, finde ich, der falsche Schritt. Der erste Schritt wäre doch, es als auf den Autor selber bezogene autoaggressive Form des Umgangs mit musikalischem Material zu interpretieren“ (S. 117 f.). Den Blick auf solche fachimmanenten Probleme zu richten, ohne dabei in schulmeisterlicher Attitüde zu verweilen, und zugleich die Perspektive weiträumig auf vielfältige Rückkoppelungen von Kunst und Gesellschaft zu lenken, stellt eine ansprechende Leistung dieser insgesamt nur zu empfehlenden Gesprächsmitschrift dar.

(Dezember 2002)

Joachim Brügge

*L'Opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque Franco-Italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16–18 octobre 1997). Sous la direction d'Hervé LACOMBE. Paris: Société Française de Musicologie 2000. 320 S. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième série. Volume 8.)*

Die französische und italienische Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstalten im zweijährigen Zyklus eine gemeinsame Tagung. Im Jahre 1997 fand diese Veranstaltung in der Académie musicale de Villecroze statt und war den französisch-italienischen Beziehungen auf dem Gebiet der Oper gewidmet. Der vorliegende Kongressbericht enthält zwölf Referate und eine Einleitung des Herausgebers. In seiner Skizze der Entwicklung dieser Beziehungen betont Hervé Lacombe, gestützt auf Gille de Van, die Dichotomie zwischen italienischer Vokalität und der von der Pariser Presse geforderten Priorität des Literarischen. Die Macht des Affekts und die Logik der Bedingungen des

Affektiven, die suggestive und expressive Stärke der Singenden seien die Basis der italienischen Oper, für die französische dagegen die logische Entwicklung der Intrige und der Handlungsweise der Personen. Das Verhältnis zwischen beiden Opern bewege sich seit jeher zwischen den Polen der Annäherung bzw. Identifikation bis zur strikten Abgrenzung.

A. Fabiano behandelt wie schon vor ihm Marco Marica und Emilio Sala, die beide nicht zitiert werden, die Übertragung französischer Opéras comiques ins Italienische und ihre Neuvertonung im späten 18. Jahrhundert. In einem Brief Grétrys an Beaumarchais hatte dieser bereits die Frage des Autorenrechts für solche Übersetzungen gestellt, da er Libretto und Vertonung als Einheit sah, also auch die Rechte des Komponisten bei Libretto-Übersetzungen und Neuvertonungen berührt sind. Giuseppe Carpani setzte sich angesichts des Verfalls der Opera buffa für die neue Gattung der Opera semiseria ein, da er die Opéra comique für besser strukturiert hielt als die moderne „Farsa“. Während seiner Tätigkeit am Theater im Monza zwischen 1787 und 1795 übersetzte er eine Reihe von Opéras comiques ins Italienische, u. a. *Camille* von Marsollier und Dalayrac für Paër, die 1804 im Théâtre italien in Paris aufgeführt wurde und von Fabiano exemplarisch untersucht wird.

François Lévy geht es um den Paradigmenwechsel vom Melodram und der Opera semiseria zu Romanis und Bellinis *Il Pirata*. Am Beispiel der Umwandlung von Pixérécourts Melodram *La Citerne* zu *Chiara e Serafina, ossia Il Pirata* und des Melodrams *Bertram, ou Le Pirate* des Baron Taylor und Charles Nodiers zu *Il Pirata*, beide durch Romani, zeigt Lévy die völlige Neuorientierung im letztgenannten Werk auf. Er erläutert die Funktionsweise des Melodrams, für das der Verlauf der Intrige – der Triumph der unterdrückten Unschuld, die Bestrafung des Verbrechens und der Tyrannei – und ihre Inszenierung entscheidend ist, während die Personen darin zu Typen reduziert seien. Das Drame lyrique des 18. Jahrhunderts, die Comédie larmoyante und das Melodram stellen die Ausgangsgattungen für die Opera semiseria dar, wobei der sentimentale Typus à la *Nina* von Paisiello von der Semiseria zu unterscheiden ist. Für Lévy ist das Melodram die wichtigste Ausgangsgattung für die sich um

1800 entwickelnde *Semiseria*. Mit der Übersetzung von Maturins Drama *Bertram ou Le château de St.-Aldobrand* hatten Taylor und Nodier und dann Taylor in dem Melodram *Bertram ou Le Pirate*, wie Lévy unterstreicht, ein Werk einer neuen Kategorie adaptiert, ein nicht klassifizierbares Stück, „monstrueux au sens noble“, das dem „frenetischen“ Werktypus von Byron und Maturin angehört und eine entscheidende Rolle bei der Überwindung des Melodrams spielte. Nicht nur die Personencharakteristik ist neu, sondern auch der Handlungsverlauf folgt anderen Gesetzen als das Melodram, denn die Ausgangskatastrophe, die vor der Bühnenhandlung stattfand, führt dazu, dass die Hauptpersonen in sich selbst gefangen sind und es dadurch zur Blockade der dramatischen Situation kommt. Die Lösung des Konflikts besteht nunmehr in einem „cataclysme paroxystique“. Lévy bezeichnet die Neuorientierung als „la grande inversion poétique“ und definiert den Wahn als letzten Sinn des Dramas. Romani kam nach Lévy das Verdienst zu, durch die Einführung der die Wirklichkeit übertreffenden Wahnsinnsszene die entscheidende Neuorientierung vorgenommen zu haben.

Hervé Lacombe stellt in seinem Beitrag den Romaufenthalt Bizets, seine frühe Orientierung hin zum Musiktheater und die Komposition des *Don Procopio* in den Mittelpunkt seines u. a. mit vielen Briefzitatzen gut dokumentierten Beitrags. Detailliert belegt er die Orientierung Bizets an Kompositionen Rossinis, Donizettis, Mozarts und Halévy's und analysiert die Elemente der charakteristischen Tonsprache und Instrumentierungskunst Bizets, die sich ansatzweise bereits in diesem Frühwerk nachweisen lassen. Die Notierung der Notenbeispiele, d. h. die Balkung der Achtel und kleineren Notenwerte bei syllabischer Silbenverteilung, hätte in seinem Beitrag korrigiert werden müssen.

F. Nicolodi geht in ihrem Beitrag zunächst auf Meyerbeer in der italienischen Musikkritik ein und schildert dann die verschiedenartigen Probleme, die sich bei der Übernahme der Opern Meyerbeers auf italienischen Bühnen seit 1840 bis zum Ende des Jahrhunderts ergaben. Weder hinsichtlich der Orchesterbesetzung und des Chores noch der aufwendigen Inszenierung bestanden in den italienischen

Opernhäusern die Voraussetzungen für die Aufführung von Grands opéras. In verschiedenen Synopsen sind alle Meyerbeer-Aufführungen in Italien, die Kürzungen in *Robert le diable* und *Le Prophète* zusammengestellt.

St. Huebner widmet sich den musikdramatischen Konfigurationen in den Grands opéras Massenets und behandelt insbesondere die Verwendung und Abwandlung der „solita forma“ in den Duetten (er geht von einer längeren Existenz der Cabaletta aus als Colas, der von ihrer endgültigen Aufgabe in den 1860er-Jahren spricht) und die Finali. Mit vielen Nachweisen von Vorbildern oder ähnlichen musikdramatischen Lösungen bei italienischen oder französischen Vorgängern Massenets stellt Huebner seine umfassende Kenntnis der Oper des 19. Jahrhunderts unter Beweis.

G. Loubinoux untersucht Puccinis Beziehungen zum französischen Theater und insbesondere zu Victorien Sardou, der dem italienischen Verismus mehrere Stoffe lieferte. Puccinis *Tosca* ist ein bekannter Fall, dessen Einordnung in den Verismus oder den Expressionismus bis heute diskutiert wird. Loubinoux interpretiert die drei entscheidenden Kennzeichen von Sardous „Pièce“ *La Tosca*, das Bemühen um „pointillistischen“ Realismus und Wahrheit aller Details (etwa in den ausführlichen Didaskalien), die zwiespältige Beziehung zum klassischen Melodram (besonders die Person Scarpia, des eine unschuldige Person verfolgenden Bösewichts) und den Zuschnitt auf Sarah Bernhardt (nur sie konnte die beiden Kasperletheaterszenen – „scènes granguignolesques“ –, die Folterszene und den Todessprung am Ende, akzeptabel erscheinen lassen). Loubinoux diskutiert die Gemeinsamkeiten zwischen der Ästhetik des Melodrams, des französischen Naturalismus und des italienischen Verismo. Puccini habe den melodramatischen Charakter des Werkes im Sinne eines „retour en arrière“ verstärkt, um ein breiteres, für Italien neues, kleinbürgerliches Publikum zu gewinnen. Interessant sind auch die Ausführungen zur französischen Übersetzung der *Tosca* durch Paul Ferrier, der das Werk für die „Pariser Ästhetik“ zurückzugewinnen verstand, indem er die prosa-ähnliche Dichtung Giacosas und Illicas in das „Stahlkorsett“ des französischen Verses zurückversetzte und u. a. den römischen Dialekt von „Io de' sospiri“ in eine Schäferdichtung im

Stil des 18. Jahrhunderts („Ma pastourelle“) verwandelt habe. Er kommt zu dem Ergebnis, wie so oft herrsche im Fall der *Tosca* ein Missverständnis vor, da Sardou, wie in Frankreich so oft geschehen, der Versuchung erlegen sei, Italien und die Italiener so darzustellen, wie es seiner Imagination entsprach bzw. wie es ihm gerade passend erschien.

D. Villa beschäftigt sich mit der italienischen Rezeption von *Pelléas et Mélisande*, die 1908 mit der Aufführung in La Scala in Mailand unter der Leitung Toscaninis während einer „serata di battaglia“ begann. Nach dem Referat des vor der Aufführung entstandenen Schrifttums zur Oper Debussys geht er auf die Kritiken der Tages- und Fachpresse nach der Premiere ein. Einer der entscheidenden Vorwürfe gegen das Werk betraf den Textvortrag, den man eher dem Sprechen als dem Singen nahe stehen sah. In Rom wurde nicht nur die Aufführung der Oper 1909 zum Skandal, sondern auch die Besprechungen waren sehr negativ.

Beim ersten der Verdi gewidmeten Artikel geht es um die Behandlung des Alexandriners in den *Vêpres siciliennes*. Colas geht von der Hypothese aus, die Vertonung des französischen Verses habe sich auf die Entwicklung der Melodik bei Verdi ausgewirkt. Seiner Analyse schickt er genaue Begriffsdefinitionen voraus („isométrie“, „anisométrie“ und „isosyllabique“, „anisyllabique“). Bezüglich der Metrik des Alexandriners unterscheidet er nach Quicherat vier „coupes“ (Versgliederungen vor der Hauptzäsur) sowie als fünfte Kategorie den von Quicherat als fehlerhaft angesehenen, aber im Musiktheater häufigen Halbvers ohne „coupe“, in der nur die letzte Silbe des Halbverses akzentuiert ist („Mais je te venge-rai“). Im Gegensatz zu anderen Sprachen gibt es demnach im Französischen keine Standard-Betonungsweise des Alexandriners. In einem zweiten Schritt analysiert Colas die Behandlung des Verses in der Melodik Verdis, präsentiert in einer ersten Übersicht alle Alexandriner der *Vêpres siciliennes* und gliedert die Vertonungsweise in zwei Typen, durchkomponiert und periodisch (das Orchestermotiv bezeichnet er als „motif conducteur“, ein Begriff, der von den französischen Wagnerianern für das Leitmotiv verwendet wurde). Die meisten Alexandriner der geschlossenen Formen (bei Scribe in der Regel im Wechsel mit Acht- und Zehnsilbern)

treten, wie zu erwarten, in deren dialogisierenden Teilen auf („scena“ und „tempo di mezzo“) und werden von Verdi als Parlante vertont. Bei der Vertonung der Alexandriner beobachtet Colas zwei Lösungen, entweder konvergiert der Vers Scribes mit der italienischen Tradition, dann kann Verdi seine Vertonungsverfahren beibehalten (die anisosyllabischen Verse sind den endecasillabi oder settenari sciolti nahe), oder aber er ergreift die spezifischen Möglichkeiten des französischen Verses und seiner Prosodie, um seine melodische Konstruktionsweise abzuwandeln oder zu erneuern. Das markanteste Beispiel für die Innovation stellt die auffallend häufige, nach Colas „zyklische“ Verwendung des Anapästs in den *Vêpres siciliennes* dar, die Frits Noske zufolge mit dem Tod assoziiert ist. Colas dagegen leitet aus der Schlüsselszene im Finale des II. Akts die Semantik dieses Rhythmus als Ausdruck für Scham, Wut, Revolte und Rachsucht ab. Der Rhythmus scheint hier primär instrumental bestimmt, wie Colas richtig feststellt. Die Konkordanz zwischen poetischer und melodischer Metrik ist durch die Verkürzung der Silben („hon-te“ und „ra-ge“, jede Silbe als 1/32-tel) „stilisiert“, da Verdi reguläre Akzentuierungen bei der Versvertonung anstrebt. In den beiden genannten Beispielen ist die poetische Metrik zugunsten der rhythmischen Schlagkraft aufgegeben. Mit seiner Analyse situiert Colas *Les Vêpres siciliennes* als Scharnierwerk zu *Don Carlos*, in dem der Alexandriner in geschlossenen Formen eine weit bedeutendere Rolle spielt.

P. Petrobelli greift die Problematik des Anapästs in *Un Ballo in maschera* auf. Ihm zufolge war Frankreich auch hinsichtlich der Vermittlung der deutschen Musik eine wichtige Wegstation. Wie er nachweist, kaufte Verdi den Großteil der in seiner Bibliothek erhaltenen Partituren deutscher Komponisten während der längeren Aufenthalte in Paris 1853–1855. In *Un Ballo in maschera* spielt der „decasillabo“ mit seinem vielfach variierten anapästischen Rhythmus eine herausragende Rolle. Dieser Rhythmus wird zur „tour de force“. Drei Schlussfolgerungen zieht Petrobelli aus der häufigen Verwendung des „decasillabo“, den Verdi dem unerfahrenen Somma abverlangt habe: Der Anapäst sei ganz bewusst eingesetzt, er sei das Ergebnis der aus der Vertonung des französischen Verses der *Vêpres siciliennes* ge-

wonnenen Erfahrung und durch das Studium des Kopfsatzes von Beethovens 7. *Symphonie* inspiriert (der letzte Punkt ist als „gut fundierte“ Hypothese formuliert).

G. de Van belegt anhand des Vergleichs von *Gustave III ou Le Bal masqué* und *Un Ballo in maschera* die unterschiedlichen Konzeptionen der französischen und italienischen Oper, fehlende Dramatik bei Auber, der nur durch Eleganz bzw. Grazie, Charme und Esprit seiner Musik gefalle, aber einer dramatischen Dichte, leidenschaftlichen Ausbrüchen oder Auseinandersetzungen zwischen den Personen aus dem Weg gehe und deshalb ein aufwendiges Spektakel veranstalte, und hoher Emotionalität und Konzentration auf die Darstellung von Leidenschaften bei Verdi. De Van operiert mit dem Begriff der „Dedramatisierung“, um die leichte Art Aubers zu kennzeichnen, die in Kontrast stehe zur leidenschaftlichen Tonsprache Verdis. Als Beispiel dient ihm das Thema des Allegro non troppo der Ouvertüre zu *Gustave III*, das aus dem dritten Finale stammt und einen Vaudeville-Charakter habe und dort der Verspottung Ankaströms diene. Dem ist jedoch aus zwei Gründen zu widersprechen: Einerseits handelt es sich dem Charakter nach keineswegs um eine Vaudeville-ähnliche Musik (vielmehr ist sie doppelbödig – feierliche Aufzugsmusik, die aber auch den Chor der Verschwörer „Que le tyran frémisse“ begleitet –, ihr zweites Motiv stammt aus dem Parlante bei Dehorns „Vois-tu ce voile blanc“). Andererseits erklingt diese Musik im dritten Finale, als die Höflinge dem König auflauern, um ihn zu ermorden. Erst später spotten sie beim Erklängen einer anderen Musik über Ankaström.

In ihrem gut dokumentierten Beitrag erklärt A. Devriès-Lesure die juristischen Hintergründe für die Schwierigkeiten, auf die Verdi mit der Direktion des Théâtre-Italien stieß. Die Zahlung der Rechte an die Autoren war von der Nationalität des Komponisten und von dem Ort der Erstaufführung abhängig (wenn nur eine Aufführung im Ausland stattgefunden hatte, gehörte das Werk bereits zur „domaine public“). Ein weiterer neuer Aspekt des Artikels ist die Biographie des Direktors Toribio Calzadò, eines reichen Hasardeurs und Spielers, der bei primitiven Betrugereien überführt wurde. Offenbar war er wegen seines Reichtums 1855 während einer schwierigen finanziellen Situa-

tion des Théâtre-Italien zu dessen Direktor ernannt worden. Die Autorin zieht trotz aller Probleme ein relativ positives Resümee seiner Direktion.

Im letzten Beitrag des Bandes stellt K. Henson unter dem Titel „Exotisme et nationalités“ die Vereinnahmung der *Aida* als von der französischen Operntradition geprägtes Werk dar und dokumentiert die Inszenierungsgeschichte der ersten in der Opéra aufgeführten *Aida* unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Ägyptenkults und der „ägyptischen Trompeten“. Dass Verdi selbst die Aufführungen leiten konnte und am Ende auf der Bühne erschien, war eine Ausnahme und besondere Auszeichnung für den Komponisten.

Der gehaltvolle und anregende Band enthält leider eine Reihe von Fehlern („Chouillet“, S. 21; „pressentir“, S. 63; „Jahrhundert“, S. 93; „de la fameuse scène“, S. 94; „les acquis importants“, S. 100; falsche Seitenangabe S. 122; „les amants sont“ sowie „une Liebestod“, S. 136; „c'est le cas“, S. 144; „processus poétique“, S. 205; „néanmoins“, S. 219; „me-mo-ri-e“, S. 221). Außerdem sind die Abbildungen von S. 279 an falsch nummeriert.

(März 2002)

Herbert Schneider

*Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401). Kunsthistorisches Museum Wien. Hrsg. von Alfons HUBER. Tutzing: Hans Schneider 2001. 638 S., Abb.*

Von der Fachwelt bisher weitgehend unbeachtet, hat das österreichische Cembalo ehemals tatsächlich einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte an der Schwelle zur Wiener Klassik geleistet.

Für die Musikwissenschaft, die Instrumentenkunde, die Technikgeschichte und für Restauratoren in gleicher Weise interessant, lässt das vorliegende Werk zum österreichischen Cembalo in mehrfacher Hinsicht aufhorchen. Denn zum Ersten wird die jüngst erforschte Tatsache belegt und ausgeführt, wonach ein wesentlicher Schritt zur Erfindung des Cembalos gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Österreich geleistet wurde. Und andererseits behandelt es ein bisher erheblich unterschätztes Feld österreichischer Kulturgeschichte, indem den Spuren jener instrumentenbauerischen Tradi-