

werke zu berücksichtigen, ist ein entscheidender Paradigmenwechsel des Faches, der auf andere Teildisziplinen des Faches ausstrahlt. Die Neuveröffentlichung David Damschroders, Associate Professor of Music Theory an der University of Minnesota, räumt diesem Umstand weiten Raum ein: Beschränkt auf die Jahre von 1800 bis etwa 1850 analysiert Damschroder Kompositionen von Beethoven über etwa Schubert, Chopin und Berlioz bis Liszt, indem er ausschließlich historische Lehrwerke heranzieht und zugleich deren Ansatzpunkte darstellt. Das Buch erzählt die Geschichte der musikalischen Analyse als Zweig der Musikpraxis, der aus dem Wunsch erwächst, die Bedeutung musikalischer Strukturen, ihrer Aufführung und Wahrnehmung zu erkennen. Dabei integriert die Veröffentlichung zwei Teilbereiche, nämlich die Geschichte der Musiktheorie und der musikalischen Analyse – und die zahlreichen Querverbindungen werden praktisch dargestellt an musikalischen Kunstwerken der Epoche. Damschroders Veröffentlichung »Music Theory from Zarlino to Schenker« war bereits der Aufarbeitung von Originaltexten des 16. bis 20. Jahrhunderts gewidmet; sein Ansatz, grundsätzlich und ausschließlich Originale – meistens aus den Quellen gescannt – zur Darstellung heranzuziehen, vermittelt dem aufmerksamen Leser ein üppiges musiktheoretisches und -historisches Panorama der Epoche. Damschroder schreitet systematisch von den einfachsten musikalischen Zusammenhängen

(Akkordidentifizierung, dargestellt an Mendelssohns Hochzeitsmarsch aus der Bühnenmusik zu »Ein Sommernachtstraum«) fort über modellhafte Sequenzzusammenhänge und deren Darstellung bis hin zur Klärung komplexer harmonischer Vorgänge in der Musik von Wagner oder Verdi.

Beigegeben ist der Veröffentlichung ein umfangreicher Anhang, der neben einer ausführlichen Bibliographie auch Kurzbiographien der dargestellten Musiktheoretiker enthält: Von Johann Georg Albrechtsberger bis zu Carl Friedrich Zelter macht jeder Leser beeindruckende Entdeckungen – der umfangreichen historischen (Quellen-)Bibliothek des Autors geschuldet. Das Buch ist nicht nur zur Ergänzung der Auseinandersetzung mit historischen Analyseansätzen hilfreich – es ist zugleich in seiner Überblicksanlage auch ein beeindruckendes Resultat der Erforschung dieses Terrains. Eine deutsche Übersetzung wäre wünschenswert; noch erfreulicher freilich wäre ein stetigeres Erwachen von textbooks für die musikwissenschaftliche und musiktheoretische Lehre aus der Unterrichtspraxis einerseits und der Forschungstätigkeit andererseits – auch im deutschsprachigen Bereich. Die aktuelle Diskussion um die Bedeutung der Lehre an Universitäten und Hochschulen kann ein Anstoß sein auch zu einer nachhaltigen Verbesserung von Qualität und Quantität an Lehrbüchern – unerlässlich gerade angesichts einer Verknappung von Lehrangeboten im Kontext des Bologna-Prozesses. [Birger Petersen]

Ulrich Konrad [u.a.] (Hgg.): Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts, Tutzing (Hans Schneider) 2007

Für kaum eine andere Musikgattung fällt es so schwer, einen einheitlichen und konzisen Werkbegriff zu definieren wie für die Oper, insbesondere für diejenige im 17. und 18. Jahrhundert, vor allem in italienischer Sprache. War der Umstand, dass »Opern in besonderem Maße als »offene« Werke« gelten, »die immer wieder den Verhältnissen eines Aufführungsortes oder der einzelnen Aufführung angepaßt wurden« (Konrad, S. 7) schon lange bekannt, so rückte das Themengebiet der hierfür verantwortlichen Bearbeitungspraxis in der Oper erst spät ins Blickfeld

der Forschung. Mit ein Grund mag in der zeitaufwendigen und kostenintensiven Recherche in den unterschiedlichsten Bibliotheken zu suchen sein. Digitalisierungsprojekte, Datenbanken und Internetrecherche haben diese Untersuchungen heutzutage zumindest um ein großes Stück erleichtert.

Im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft von 2003 bis 2006 finanzierten Projekts »Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten«, eines Kooperationsprojektes zwischen dem Institut für Musikwissenschaft der

Universität Würzburg und dem Joseph-Haydn-Institut Köln fand vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg eine Internationale Tagung zum Thema »Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts« statt, deren Beiträge nun gedruckt vorliegen. Wenn es aus dem Tagungstitel auch nicht explizit hervorging, so standen Haydn und dessen Tätigkeit als Opernkapellmeister in Eszterháza im Zentrum der Untersuchungen. Zwei eher allgemein gehaltenen, für die behandelte Zeit generalisierenden Beiträgen von Michele Calella



und Albert Gier zur Frage des »Werkcharakters« in der Oper des 18. Jahrhunderts bzw. zur Praxis der Libretto-Bearbeitung im 18. Jahrhundert am Beispiel Metastasios schließen sich elf Einzelstudien als Fallbeispiele zu diesem Thema an, die das Tagungsthema, wenn auch nicht allumfassend, so doch äußerst facettenreich beleuchten: Einerseits durch gezielt angestellte Vergleiche mit Eszterháza auf institutionsgeschichtlicher Ebene (Dresden, Wien, Turin, Weimar), andererseits durch die Bearbeitungspraxis von Opern ausgewählter Komponisten, die nicht nur in Eszterháza, sondern auch europaweit von entscheidender Bedeutung waren (wie Pasquale Anfossi, Domenico Cimarosa, Pietro Alessandro Guglielmi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Paisiello und Niccolò Piccinni). Abgerundet wird dieser Tagungsbericht durch einen Beitrag zu den Möglichkeiten der Edierbarkeit von Opernbearbeitungen (Mitherausgeber Armin Raab).

Calella hebt in seinem Beitrag hervor, wie sich beispielsweise die von E. T. A. Hoffmann vertretene romantische Vorstellung der Idee der Heiligkeit des musikalischen Kunstwerks am Beispiel Oper kaum mit dem damals herrschenden Produktionssystem im italienischen und deutschen Sprachraum vereinbaren ließ. Diese Vorstellung fand sich im 18. Jahrhundert allenfalls in der *Tragédie lyrique* in Frankreich realisiert, wo allein durch die Existenz des Druckprivilegs Opern in ganz anderer Weise als

anderswo einen in sich geschlossenen Werkcharakter zu zeigen schienen. Wenn auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der italienischen Oper eine Tendenz zur Werkhaftigkeit zu beobachten gewesen sei, wurde dennoch hier weiterhin »die Idee des organischen, abgeschlossenen, originellen, unantastbaren musikalischen Kunstwerks [...] stetig in der textlichen *mouvance* der lebendigen Praxis relativiert, wenn nicht völlig negiert.«

Albert Gier unterscheidet, was die Textvorlagen der musikalischen Nummern anbelangt, in der Bearbeitungspraxis der Libretti Metastasios zwei Phasen. In der ersten Phase, die in etwa der Lebenszeit des Dichters entspricht, wurden die Texte gekürzt, Szenen gestrichen, Arien ausgetauscht, die Dramaturgie und Makrostruktur Metastasios wurde jedoch weitgehend respektiert. Die zweite Phase sah dann weitaus radikalere Eingriffe vor: Akte wurden reduziert, Finali und Ensembles eingebaut. Am Beispiel von »Ezio« in der Vertonung von Händel und Gluck macht er deutlich, dass, und dies wird vor allem anhand der jeweiligen Rezitativtexte offenbar, aus dem von Metastasio intendierten politischen Lehrstück auf der Opernbühne eine rührende Liebesgeschichte wird. Dies gelte sowohl für die erste als auch zweite Bearbeitungsphase. Die eigentliche Intention Metastasios werde hingegen über seine zahlreichen Gesamtausgaben transportiert.

In ihrer Untersuchung zu Haydns Bearbeitungen für Eszterháza unterstreicht Mitherausgeberin Christine Siegert, dass Haydns Veränderungen über notwendige Anpassungen kaum hinausgehen. Da Haydn als Opernbearbeiter nach außen kaum erkennbar in Erscheinung trat, ergab sich für ihn hier auch keine Außenwirkung. Durch Quellenvergleiche zeigt sie, dass autographe Notate Haydns nicht zwangsläufig dessen Autorschaft bedeuten müssen. Die von Bartha/Somfai [»Haydn als Opernkapellmeister«, 1960] herausgearbeiteten Anteile Haydns an den in Eszterháza gespielten Opern müssen nunmehr revidiert werden.

John Rice teilt in seiner Studie zu den Bearbeitungen italienischer Opern für Wien 1765–1800 den Bearbeitungsprozess in drei Kategorien: 1. Den hauptsächlich mechanischen Prozess der Überprüfung und Vereinheitlichung des Stimmenmaterials, 2. die Revision und Neufassung bestehender Musik, Straffung,

Transposition usw. und 3. die Einfügung von Musiknummern. Die Komposition von Einlagearien gehörte ihm zufolge zur musikalischen Ausbildung der Schüler der jeweiligen Kapellmeister. Hinsichtlich der vorhandenen Quellen sind drei Überlieferungsarten zu unterscheiden: Quellenpartituren als Vorlage für Aufführungspartituren, Aufführungspartituren sowie Partituren, für die Aufführungspartituren als Vorlage gedient haben. Während sich die ersten beiden Arten in Wiener Bibliotheken befinden, ist die dritte Art meist über viele Bibliotheken weit gestreut. Er endet seinen Beitrag mit dem Appell, ein Forschungsprojekt zu initiieren, den immensen Wiener Opernbestand zu untersuchen, inhaltlich und quellenphilologisch zu dokumentieren.

Margaret Butler öffnet den Blick auf die Gattung der Opera seria in Turin. Bezüglich des Produktionssystems zeigen sich gegenüber Eszterháza etliche Unterschiede. Nur auf die Karnevalssaison mit Aufführungen von zwei verschiedenen Opern beschränkt, mussten die jeweiligen Opern den Verträgen mit den Komponisten zufolge vollkommen neu und noch nie zuvor an anderer Stelle erklingen sein. Der Komponist selbst brachte die eigene Oper zur Aufführung. Es gab institutionell niemanden, wie in Eszterháza Haydn, der die Opern einrichten und bearbeiten konnte.

Bei der Betrachtung der elf in Dresden zwischen 1785 und 1796 nachgewiesenen Aufführungen Mozartscher Opernkompositionen (vier im Kurfürstlichen Theater, sieben im Theater auf dem Linkeschen Bade mit der Secondaschen Truppe) zeigen sich für Panja Mücke keine einheitlichen Bearbeitungsmodi. Es ergibt sich bei den Secondaschen Produktionen auch die Schwierigkeit, dass von den Texten allein die Arien und Gesänge gedruckt wurden und zudem kein Aufführungsmaterial mehr existiert. Am Kurfürstlichen Theater ist zumindest ein sensibler Umgang mit Mozarts Musik zu erkennen. blieb die Musik weitgehend unangetastet, so wurde mit dem Text sehr variabel umgegangen. Das Pasticcio »Gli amanti folletti« (mit Musik aus den Da Ponte-Opern Mozarts) muss, da die ursprünglichen Inhalte der Da Ponte-Opern vom Kurfürst nicht goutiert wurden, als Rettungsversuch von Mozarts Musik verstanden werden.

Auf sehr erhellende Weise präsentiert Klaus Pietschmann die unterschiedliche Bearbeitungspra-

xis im deutschen Sprachraum am Beispiel von Cimarosas Einakter »L'impresario in angustie«, wobei er dafür die Theater in Eszterháza, Weimar, Wien und Dresden auswählte. Eszterháza und Dresden entpuppen sich dabei als die beiden extremen Pole. Während in Dresden im wesentlichen Cimarosas einaktige Oper im ursprünglichen Erscheinungsbild beibehalten wurde, waren die Eingriffe Haydns von sehr schwerwiegender Art; nur die Hälfte der musikalischen Nummern wurde übernommen und die Textgestalt war kaum wiederzuerkennen. Als ein besonderes Beispiel für die »Verschmelzung von zwei Opern zu einem neuen, überlebensfähigen und anpassungsfähigen Gebilde« stellt sich die Bearbeitung von Christian August Vulpius für den Weimarer Hof aus dem Jahre 1797 heraus, als Kernteile von Cimarosas Oper mit fünf Nummern aus Mozarts »Schauspieldirektor« zur über Weimar hinaus recht erfolgreichen Oper »Die theatralischen Abentheuer« vereinigt wurden.

Bei »Laurette«, der französischen Adaption von Haydns »La vera costanza«, 1791 am Théâtre de Monsieur in Paris aufgeführt, geht es Thomas Betzwieser zufolge einzig darum, die schönsten Stücke von Haydns Oper zu präsentieren. Mit minimalen musikalischen Eingriffen wurden hier maximale Veränderungen der Dramaturgie erzielt.

Robert von Zahn zeigt u.a. den Weg der Arie »Vada adagio« vom Status der Einlage in Guglielmis Oper »La quakera spiritosa« über den der Konzertarie hin zum Bestandteil des deutschen Singspiel-Pasticcios »Der Äpfeldieb«. In seiner Studie über Librettodrucke von Anfossis »I viaggiatori felici« streicht Daniel Brandenburg zwei für die Bearbeitungspraxis in der Opera buffa wesentlichen Aspekte heraus, nämlich die Bedeutung der individuellen stimmlichen und darstellerischen Fähigkeiten sowie die rollenfachliche Spezialisierung der Sänger. Anhand der komischen Opern Cimarosas verdeutlicht Martina Grempler die Bedeutung des Teatro Valle in Rom als Umschlagplatz für Opern, die ihren Weg von Neapel in Richtung Norden nahmen.

»Italienische Bearbeitungen französischer Opern bzw. deren Aufführungen in italienischer Sprache waren im 18. Jahrhundert ein durchaus ungewöhnliches Phänomen.« Insofern ist laut Arnold Jacobs-hagen Grétrys Opéra comique »Zémire und Azor«

mit seinen zwischen 1775 und 1797 14 europaweit nachgewiesenen Aufführungen in italienischer Sprache als Sonderfall zu betrachten. Das Sujet der Märchenoper, die Dialoge in Versform sowie der Verzicht auf einen Chor mögen für eine Bearbeitung für das italienische Theater hilfreich gewesen sein. Der 1772 in Paris erschienene Partiturdruk »gewährleistete dabei eine relative Stabilität der Überlieferung, die sich in auffallender Weise von der weitaus flexibleren, segmentierten Diffusion der Opera buffa unterschied«. Mozart als Bearbeiter eigener und fremder Opern offenbart sich Ulrich Konrad zufolge als jemand, der bei seinen Bearbeitungen die jeweilige werkhafte Integrität verletzt und dem ein philologisches Verständnis von Werktreue gänzlich fremd war.

In seinen Ausführungen zur Edition von (Opern-)Bearbeitungen in Komponisten-Gesamtausgaben hält Armin Raab die Entkontextualisierung der bearbeiteten Einzelstücke für bedenklich. Ziel der Neuen Haydn Ausgabe müsse es sein, die Bearbeitung auch im Haupttext als Prozess erkennbar zu

machen, das Verhältnis zur Vorlage darzustellen, im Sinne der »offenen« Gattung Oper Ausgangsfassung und Haydns Bearbeitung als grundsätzlich gleichrangig darzustellen und bei allem noch einen aufführbaren Notentext herzustellen. Bislang wurde noch nicht entschieden, ob die Bearbeitungsebenen auf simultane, sukzessive oder synoptische Weise im Notenbild präsentiert werden. Überraschenderweise aber gilt nicht das, was Haydn geschrieben hat, für die NHA als eigentliches Ziel der Textgenese. Diese Bearbeitungsschicht solle vielmehr als sekundäre Schicht gekennzeichnet werden.

Ist in diesem Tagungsband auch die Opera seria stark unterrepräsentiert – obgleich vor allem diese Gattung bei ihrer Rezeption an anderen Orten bearbeitet werden musste, allein aufgrund der Tatsache, da sie weit mehr als die Opere buffe als Sängeroepern zu konzipieren und die Arien der Sängerbesetzung auf den Leib zu schreiben waren –, so präsentiert er dennoch eine bemerkenswert große Fülle an neuen Einsichten in dieses lange vernachlässigte Forschungsgebiet. [Wolfram Enßlin]

Kimmo Korhonen: Inventing Finnish Music Contemporary Composers from Medieval to Modern, Finnish Music Information Center, 2nd edition 2007

Wer über finnische Musik schreibt, kommt an Jean Sibelius (1865–1957) nicht vorbei. Zu dominierend sind sein Leben und Werk bis heute. Doch die finnische Musikgeschichte auf eine einzelne Figur zu verkürzen, wäre vermessen. Sibelius begann nicht ohne Voraussetzungen, vor allem aber folgten ihm viele Komponisten nach. Die Liste der auch international bedeutsamen Komponisten aus Finnland wird immer länger. So ist es auch konsequent von Kimmo Korhonen, in seinem Buch »Inventing Finnish Music« den Beitrag über Sibelius auf wenige Seiten zu begrenzen. Erst der Untertitel enthüllt, worum es dem Autor wirklich geht: Er will keine finnische Musikgeschichte schreiben, sondern in einer Komponistenchronik »Contemporary Composers from Medieval to Modern« darstellen. Dabei benutzt er den Begriff

»Finnish Music« ganz pragmatisch, um finnische Komponisten und Komponisten in Finnland zu porträtieren. Dass der Schwerpunkt dabei auf zeitgenössischen Komponisten liegt, ist in der Natur der Sache begründet.

Der chronologische Beginn mit dem Mittelalter muss dementsprechend dünn bleiben, weil es in dieser Epoche eben keine überlieferten Komponisten gibt und die Musik vor allem Gebrauchsmusik in »Church and City« (so die Überschrift des ersten knappen Kapitels) war. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts gibt es mit Erik Tulindberg (1761–1814) und Bernhard Henrik Crusell (1775–1837) erste bekannte Namen, die aber auch zugleich die damalige Schwierigkeit des Berufs zeigen: Während Tulindberg seinen Lebensunterhalt als Staatsbeamter verdiente, verließ Crusell in jungen Jahren seine