

kovitsch-Gesellschaft eine Internationale Fachkonferenz durchgeführt, deren Referate nun als Buchpublikation vorliegen. Der Band versammelt Beiträge solcher Forscher, die durch solide Analysen und tiefgehende Interpretationen seit Jahren zu einer Neubewertung der Musik dieses sowjetischen Komponisten beitragen, zieht aber auch neue Stimmen hinzu. Im Zentrum steht das Spätwerk – zum einen als historiographischer Terminus, zum anderen als kompositorisches Phänomen. Manuel Gervink, der Initiator der Tagung, ist mit seinen Überlegungen zu »Šostakovičs Spätwerk und die Aura des Erhabenen« ebenso vertreten wie Sigrid Neef, die mit ihrer klaren These, »Šostakovičs Werke zerstören den Mythos Spätwerk und konstituieren ihn auf eine besondere Weise neu«, das Phänomen des Spätwerks phänomenologisch hinterfragt; und Stefan Weiss setzt hinter seine Ausführungen zum »Spätstil in der Filmmusik?« bewußt ein Fragezeichen.

Es mag erstaunen, daß gerade bei einem Komponisten, dessen Schaffen 1936 aus politischen Gründen einen deutlichen Bruch aufweist, durchaus mit Gewinn ein Brückenschlag von der Musik der frühen Jahre hin zum Spätwerk geschlagen werden kann. Günter Wolter untersucht ganz in diesem Sinne »Musikalische Topoi im Werke Šostakovičs«, Detlef Gojowy vertieft sich in »Prinzipien der Melodik und des harmonischen Denkens in Šostakovičs Früh- bis Spätwerk«, und Wolfgang Mende spricht von einem »Desavouierende[n] Konstruktivismus in Šostakovičs Früh- und Spätwerk«, wobei er ein erhellendes Licht auf die Zweite Sinfonie wirft. Friedbert Streller schließlich dokumentiert, daß »Erinnerung als schöpferischer Impuls« eine Verbindung zwischen den 1920er und 1930er Jahren und den 1960er und 1970er Jahren zieht.

Neben diesem Phänomen künstlerischer Kontinuität ist auch der allgemeine rezeptionsgeschichtliche Aspekt von Interesse: Thomas Schipperges dokumentiert in »Šostakovič und sein Spätwerk im Blickwinkel der Avantgarde« eine Umfrage unter zeitgenössischen Komponisten, und Natalja Vlassova behandelt »Die Šostakovič-Rezeption im Spiegel der Kritiken in der Zeitschrift Sowjetische Musik«.

Grundsätzliches thematisieren Svetlana Savenko (»Das Wort im Spätwerk Dmitrij Šostakovičs«), Levon Hakopian (»Zur Symbolik von Zwölftonreihen im Spätwerk Šostakovičs«) und Melanie Unsel (»Neue Überlegungen zu einem angemessenen Umgang mit den von Solomon Volkov herausgegebenen Šostakovič-Memoiren«).

Ein erfreulich hoher Prozentsatz der Beiträge analysiert konkrete Partituren, wobei Vokalmusik und (Vokal-)Sinfonik im Zentrum stehen. Gesine Schröder untersucht die *Männerchorballaden op. 136*, Jörn Peter Hiekel fragt nach »Existenzielle[n] Perspektiven von

Šostakovičs Blok-Vertonungen«, und Gottfried Eberle verfolgt »Semantik und Symbolik in Šostakovičs Michelangelo-Suite«. Mit den späten Sinfonien beschäftigen sich Kadja Grönke (»Zur Diastase von Wort und Musik in Šostakovičs 12. und 13. Symphonie«), Andreas Wehrmeyer (»Anmerkungen zur 14. Symphonie«) und Michael Koball (»Zwei Konzepte von Abschied: Šostakovičs 14. und 15. Symphonie«).

Auch der Blick über die engeren Grenzen der Musikwissenschaft hinaus ist für Šostakovič erhellend: Bettina Schlüter untersucht die Begriffe »Mythos« und »Spätwerk« im Kontext ästhetischer und narrativer Strategien«, Tamara Levaja findet sinnvolle Parallelen zwischen »Šostakovič und Bachtin«, und auch ein Beitrag zu »Šostakovičs Persönlichkeit und Schaffen unter didaktischem Aspekt« (Wolf Kalipp) ist in der Dokumentation enthalten.

Mit diesem Band liegt im deutschen Sprachraum erstmals seit der Dissertation von Sebastian Klemm zu *Dmitri Schostakowitsch – Das zeitlose Spätwerk* (Berlin 2001) eine wissenschaftlich anspruchsvolle, stark analytisch ausgerichtete Buchpublikation zu jenen Werken vor, mit denen Šostakovič einen ganz eigenen, sehr persönlichen und dabei überzeitlich gültigen Beitrag zur Musik der Moderne geleistet hat. Dass die Autoren dabei überwiegend von den politischen Implikationen der späten Schaffensphase absehen und Šostakovičs Musik einerseits als musikhistorisches Phänomen, andererseits als individuell gültige Meisterwerke untersuchen, hebt sich wohlthuend von älteren Publikationen ab. Dieser Tagungsband beweist, dass Šostakovič mittlerweile im Zentrum der Musikwissenschaft angekommen ist und die Auseinandersetzung mit ihm keiner ideologischen Abgrenzung oder Rechtfertigung mehr bedarf.

(Januar 2008)

Kadja Grönke (Oldenburg)

Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Wiesbaden: Steiner 2005, 319 Seiten. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57)

Dieses Buch war längst überfällig. Aufgrund der in den letzten Jahren zunehmend in das Blickfeld der Opernforschung geratenen Epoche zwischen Französischer Revolution und Restauration gelangten immer mehr Opern in den Focus, die zwischen den beiden Polen Opera seria und Opera buffa standen, die sich aber gattungsmäßig häufig nicht recht einordnen ließen. Bezeichnend hierfür ist die vielerorts anzutreffende Ratlosigkeit gegenüber der Vielfalt der vornehmlich in den Libretti verwendeten Termini, die von »dramma tragico« und »dramma eroicomico« über »melodram-

ma« und »fatto storico« bis hin zum relativ spät erst auftretenden »dramma semiserio« reichen, um nur einige der gebräuchlichsten zu nennen. Gab es zu zwei Vorläufern des »terzo genere« bereits grundlegende Arbeiten, zum einen über die heroisch-komische Oper von Helen Geyer-Kiefl¹, zum anderen über die sentimentale Oper von Stefano Castelvechi², so fehlte bislang eine Studie, die das Phänomen dieser facettenreichen (Zwischen-)Gattung, die Jacobshagen der Klarheit halber allgemein als *Opera semiseria* bezeichnet, in seiner komplexen Bandbreite darzustellen und ihre Entstehung und Entwicklung zu bündeln versucht. Ziel seiner Arbeit war es, »die Entstehung dieses musikalischen Bühnengenres [zu untersuchen] und seine Entwicklung im Zusammentreffen ästhetischer, ökonomischer, politischer und sozialgeschichtlicher Prozesse« (S. 7) zu interpretieren. Diesen Ansprüchen genügt dieses Buch, das im Herbst 2002 als Habilitationsschrift der Universität Bayreuth vorgelegen hat, vollkommen, gerade weil sich Jacobshagen bewusst ist, dass ein Zugang über eine traditionelle normative Gattungsästhetik keine zufrieden stellenden Ergebnisse zeitigen würde. Er zieht deshalb für sich den Schluss, dass einer »ebenso dynamischen wie vorübergehenden Erscheinung wie der *opera semiseria* [...] ohnedies nur mit einer Pluralität von Forschungsansätzen zu begegnen« ist (S. 9).

Diese Pluralität von Forschungsansätzen spiegelt sich im Aufbau dieses Buches wider. Jacobshagen nimmt eine große Zweitteilung vor. Im ersten, mit »Voraussetzungen« titulierten Teil, versucht er, im ersten Unterkapitel, sich diesem mittleren Genre der italienischen Oper zu nähern, indem er einerseits den bisherigen Forschungsstand unter die Lupe nimmt, andererseits zeitgenössische Äußerungen diesbezüglich auf ihre Brauchbarkeit untersucht. Zudem nimmt er sich des Problems der Gattungsterminologien an. Das zweite Unterkapitel behandelt die *Opera semiseria* im Produktionssystem des Theaters, wobei Jacobshagen hier die Theaterverträge als gattungsgeschichtliche Quellen genauer ins Auge fasst, die Stellung der Sänger, Komponisten und Librettisten im Spannungsfeld der Theaterpraktiken betrachtet, die »stagioni« hinsichtlich ihres Profils bezüglich der einzelnen Operngattungen untersucht sowie einen möglichen Zusammenhang zwischen Gattungsterminologie und dem jeweiligen Aufführungskontext herzustellen versucht. Das dritte Unterkapitel ist dem europäischen Kulturtransfer gewidmet, wobei hier die Verbreitung französischer Thea-

terstücke in Italien – ob Schauspiel oder Musiktheater, ob in Originalsprache oder übersetzt, ob als Textgrundlage für Balli oder italienische Opern – im Zentrum der Betrachtung stehen. In einem Exkurs werden Wien und Dresden als bedeutende Stätten an der Peripherie der italienischen Oper eingeordnet. Das vierte Unterkapitel konzentriert sich auf die drei bedeutendsten italienischen Opernzentren Venedig, Neapel und Mailand. Hier akzentuiert Jacobshagen die regional unterschiedliche Entwicklung der *Opera semiseria*, weshalb es als berechtigt erscheint, von Sonderformen der *Opera semiseria* venezianischer (von der venezianischen *farsa* beeinflusst) bzw. neapolitanischer Art (mit Prosodialogen und *Basso buffo* mit neapolitanischem Dialekt) zu sprechen.

Im zweiten Teil, »Fallstudien«, »werden exemplarisch einzelne Werke unter verschiedenen Fragestellungen untersucht, die auf die in den vorangegangenen Kapiteln erörterten Grundlagen zurückgreifen. Die Auswahl zielt darauf ab, einen möglichst repräsentativen Querschnitt aus dem Spektrum der *opera semiseria* in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu geben und berücksichtigt die regionale Verteilung sowie die unterschiedlichen Zentren Venedig, Mailand, Neapel und Wien« (S. 10). Als exemplarische *Opera semiseria* wählte Jacobshagen Ferdinando Paërs und Valentino Fioravantis *Camilla*, Giovanni Simone Mayrs *Elisa*, Carlo Coccias *Clotilde*, Gioachino Rossinis *La gazza ladra* sowie Giacomo Meyerbeers *Margherita d'Anjou* aus, um an ihnen unter Berücksichtigung werkspezifischer Besonderheiten in Einzelbetrachtungen durch Konzentration auf exemplarische Einzelaspekte einerseits den Facettenreichtum dieses ständig im Wandel begriffenen »terzo genere«, andererseits aber auch häufig wiederkehrende Gattungsmerkmale aufzuzeigen.

Ein mit 261 Titeln reiches, alphabetisch gegliedertes Werkverzeichnis mit Angaben zur Gattungsbezeichnung des Librettoerstdrucks, zu Aktzahl, Librettist, Komponist, Ort und Jahr der Uraufführung, Bibliotheksnachweisen des Librettoerstdrucks und zahlreicher weiterer Aufführungen runden diese Studie ab.

Gleich zu Beginn macht Jacobshagen deutlich, dass eine rein musikanalytische Herangehensweise an das Thema zu kurz greift. So deckt sich weder Friedrich Lippmanns Definition, die *Opera semiseria* sei eine *Opera seria* mit komischen Akzidenzen, noch diejenige von Carl Dahlhaus, sie sei eine an das Rührstück, die *Comédie larmoyante* angelehnte Variante der *Opera buffa*, mit der Gesamtheit der diesem Genre zugehörigen Opern. »Komplexere Definitionsversuche, wie sie in der jüngeren Forschung gelegentlich vorgenommen wurden, treffen [...] immer nur Teilaspekte und erweisen sich als kaum generalisierbar« (S. 14). Da argumentiert Jacobshagens selbst sehr vorsichtig, wenn er, be-

1 Helen Geyer-Kiefl, *Die heroisch-komische Oper 1770–1820*, Tutzing 1987.

2 Stefano Castelvechi, *Sentimental Opera. The Emergence of a Genre 1760–1790*, Ph.D. diss. Chicago 1996.

zugunsten auf seine Ausführungen im Artikel »Opera semiseria«³ als vorläufige Definition schreibt: »Annäherungsweise ließe sich die *opera semiseria* somit in literarischer und dramaturgischer Hinsicht vorläufig als eine überwiegend ernste Oper mit mindestens einer komischen Rolle und Einbeziehung von Figuren und Kollektiven (Chor) aus unteren Gesellschaftsschichten sowie einem obligatorischen *lieto fine* beschreiben, wobei die Dramatisierung anrührender Begebenheiten, die sich vorzugsweise im spätfudalen, ländlichen Milieu zutragen und den Gegensatz zwischen aristokratischen und bäuerlichen Lebenswelten thematisieren, als relativ weit verbreitete Kennzeichen zu nennen wären« (S. 15). Doch dass literarische und dramaturgische Gesichtspunkte bei der Beschreibung dieses Gattungspänomens nicht ausreichen, macht Jacobshagen in wunderbarer Weise im Kapitel über das Verständnis der Opera semiseria im Produktionssystem der italienischen Theater deutlich. Anhand von theaterrechtlichen Dokumenten zeigt Jacobshagen auf, dass die Theater, ausgehend vom dualistischen System Opera seria und Opera buffa, die Opera semiseria zu Beginn unter der Opera buffa subsumierten (Aufteilung Opera seria auf der einen, Opera semiseria und buffa auf der anderen Seite). Allmählich, im Laufe des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts, etablierte sich die Opera semiseria als eigenständiges »terzo genere« und näherte sich allmählich der Opera seria hinsichtlich ihrer Bedeutung an. Entscheidendes Kriterium war in den meisten Fällen die finanzielle Ausstattung. Der Opera seria stand ein viel höheres Budget für Ausstattung, Gagen etc. zur Verfügung als den beiden anderen Gattungen. Die Sängerbesetzung unterschied sich zumeist. Häufig war vertraglich geregelt, dass bestimmte Sänger in Opere serie, nicht jedoch in Opere semiserie oder buffe mitwirken dürften. – Diese Regelungen sollten sich aber mit der Zeit ändern. – Es zeigt sich hier das in Italien hierarchisch aufgebaute Opersystem. Die Opera seria bestimmte in den meisten Theatern die Karnevalssaison und die Messenzeiten (fiere), während Opera semiseria und Opera buffa zumeist den Nebenspielen vorbehalten war (bzw. den späteren Zeitpunkten innerhalb der Karnevalssaison). – Neapel mit seiner nahezu durchgängig betriebenen Spielzeit bildete hierbei eine Ausnahme. – Die Gattungen unterschieden sich auch in der Dauer der Einstudierung (beispielsweise hatten die Sänger laut Giovanni Valle in seinem 1823 erschienenen *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali* für die Erlernung ihrer Partie bei einer Opera seria 15 Tage, bei einer Opera semiseria oder buffa 12 Tage sowie bei einer Farsa 8 Tage Zeit [S. 50]). Daher

3 Arnold Jacobshagen, Art. »Opera semiseria«, in: *MGG*², Sachteil Bd. 7 (1997), Sp. 699–706.

erklärt sich auch der ansonsten merkwürdige Umstand, dass ein und dasselbe Werk in einem Theater als Opera seria, in einem zweiten als Opera semiseria und in einem dritten als Opera buffa tituliert werden konnte. Entscheidend war dafür weniger das Werk an sich als der jeweilige Aufführungskontext. In der Darstellung dieser Sachverhalte zeigt sich die Studie von ihrer spannendsten und erkenntnisreichsten Seite, ohne dass dadurch die Qualität der übrigen Kapitel gemindert wird, in denen Jacobshagen, zumeist gestützt auf bereits vorhandene Forschungsergebnisse, auf prägnante und inhaltsreiche Weise das weit gefächerte Panorama dieser für das erste Drittel des 19. Jahrhunderts im besonderen Maße charakteristischen Gattung ausbreitet. Oft sind es gerade die Einzelheiten, kluge Beobachtungen zu bestimmten Details, die dem Leser immer wieder neue Horizonte eröffnen.

Der durchgängig positive inhaltliche Eindruck wird marginal getrübt durch manche kleinen Ungenauigkeiten bzw. Fehler, die dem Rezensenten bei der stichprobenartigen Prüfung der ihm zugänglichen Literatur auffielen: Ferdinando Paërs *L'intrigo amoroso* erlebte nicht 1799 in Dresden, sondern 1795 im Teatro S. Moisè in Venedig seine Uraufführung (S. 34); Paër wechselte nicht 1801 von Wien nach Prag, sondern blieb bis zu seinem Wechsel 1802 nach Dresden in der österreichischen Metropole. Seine *Griselda* komponierte er noch in Parma, nicht bereits in Wien (jeweils S. 99); Mayrs *L'amor conjugale* wurde nicht 1811 im Teatro S. Moisè in Venedig, sondern 1805 im Teatro Nuovo in Padua uraufgeführt (S. 173). Als Abkürzung für die Librettosammlung in der Fondazione Cini in Venedig verwendet Jacobshagen verwirrenderweise zwei unterschiedliche Siglen: Sowohl I-Vcini als auch I-Vgc (die offizielle RISM-Sigle). Manche Seitenzahlen zitierter Literatur führen ins Leere.⁴ Schade, dass die zahlreich zitierten archivalischen Quellen nicht im Rahmen der abschließenden Bibliographie gebündelt angegeben werden.

Der Rang der Studie bleibt unbestritten. Niemand, der sich mit der Oper zwischen 1790 und 1830 im Allgemeinen und der Opera semiseria im Speziellen auseinandersetzt, wird an diesem Standardwerk, das im Übrigen prägnant und gleichzeitig stilistisch sehr an-

4 Z.B. S. 144, Fußnote 29: Marco Marica *L'opéra comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770–1830)*, Diss. phil. Rom 1998, S. 230 statt S. 232ff.; sämtliche Seitenangaben von Wolfram Enßlin, *Die italienischen Opern Ferdinando Paërs. Studien zur Introduktion und rondò-Arie*, Hildesheim 2003 sowie ders., *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs*, Bd. 1: *Die Opern*, Hildesheim 2004, sind insofern inkorrekt, als Jacobshagen hier die Seitenzahlen der ihm bereits zugänglichen maschinenschriftlichen Fassungen, nicht jedoch diejenigen der von ihm zitierten gedruckten Versionen angibt.

sprechend geschrieben ist, vorbeikommen. Allein das Werkverzeichnis mit den unzähligen Librettonachweisen (fast ausschließlich ausgewählter Aufführungen im italienischen Sprachraum), gewissermaßen als Fortsetzung des »Sartori«, der nur Libretti bis 1800 nachweist, bedeutet eine wahre Fundgrube für Opernforscher und erleichtert die Suche nach gewünschten Libretti dieser Zeit ungemein.
(Februar 2008) Wolfram Enßlin (Leipzig)

Nicholas Cook, *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford u.a.: Oxford University Press 2007. XI + 355 Seiten.

Musiktheorie und musikalische Analyse gedeihen nicht im Abstrakten. Im Gegenteil: Sie sind historisch eingebettet und kulturell spezifisch verortet. Die Voraussetzungen werden die Ergebnisse einfärben; analytische Interpretation braucht geschichtlichen Kontext. Es ist erfreulich, dass in letzter Zeit immer mehr Publikationen diese Verbindungen untersuchen. Insbesondere das Modell der Schichtenlehre nach Heinrich Schenker wird intensiv diskutiert, bietet es sich dafür doch auch besonders an: nicht nur als eines der Standardmodelle zum Verständnis tonaler Musik, das aktuell auch im deutschsprachigen Raum die Diskussionen (zumal die methodologischen) dominiert, sondern auch wegen seiner komplizierten, alles andere als geradlinigen Genese – und nicht zuletzt, weil hier die Fragen nach der Einbettung der Analyse besonders brisant sind (man denke an die Kürzungen und Textumstellungen der englischen Übersetzungen²). Dem Prozess der »Americanization of Heinrich Schenker«³ entgegen geht es Nicholas Cooks Studie um die Rekonstruktion verschütteter kultureller Grundlagen, damit auch um eine Lesart der Theorie, die die teils heftige Kritik der »New Musicology« an musikalischer Analyse aufgenommen hat. Das Ergebnis ist nicht nur für Interessenten der Schenker-Analyse lesenswert: Cooks Überlegungen handeln generell von Musiktheorie als soziokultureller Praxis, exemplarisch ausgeführt an dem, was lan-

Bent Schenkers »single, integrated network of thought« nannte (S. 3).

Nach der methodologischen und biografischen Einleitung überschreibt Cook das erste Kapitel als »Foundations of the Schenker Project«. Es befasst sich mit einem besonders schillernden Text, dem Aufsatz *Der Geist der musikalischen Technik* von 1895, angereichert mit anderen Schriften (u.a. *Unpersönliche Musik* von 1897 und dem unvollendeten Essay *Über den Niedergang der Kompositionskunst* von 1905). Der erste Abschnitt, »Schenker and the Philosophers«, fragt nach Schenkers Literaturkenntnis, also nach seinem Wissen um die Bezugstexte, die seine Ideen- und Begriffsbildung bestimmten: Insbesondere den Idealismus macht Cook dabei als bestimmenden Faktor für Schenkers Gedankenwelt aus. Im nächsten Schritt diskutiert er Schenkers Verhältnis zu Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* von 1854. Einen gemeinsamen, später genauer untersuchten Bezug sieht er in Friedrich Rochlitz' erfundenem Mozart-Brief zum Schaffensprozess, bei dem das Werk wie eine Einheit geschlossen dastehe. Cook kann Missverständnisse zu Schenkers Konzeption vom emotionalen Ausdruck in der Musik zurechtrücken; alles in allem sieht er den *Geist*-Aufsatz als »a sustained if not quite successful attempt to rationalise Hanslick's critique of contemporary culture, to turn the exasperating assemblage of aphorisms that is *Vom Musikalisch-Schönen* into a systematic approach, and so help transform negative critique into positive action« (S. 59). Zuletzt untersucht das Kapitel Schenkers Konzeption von »musikalischer Logik«. Hier werden die Bezüge zum späten Schenker vollends offensichtlich. Denn Cook zeigt auf, wie Schenker in seiner komplex gebrochenen Konzeption des »Organischen« die wertende Kategorie des Meisterwerks einführt: Schenker »ceased to see the idea of music composing itself independently of the composer's conscious volition as an anomaly, and instead viewed it as the definitive attribute of the musical masterwork, the work of genius« (S. 65). Gemeinsam mit der Konzeption der musikalischen Logik (die er 1897 als Spezifikum der deutschen Musik vorstellte und so den gerade in den Jahren um den Ersten Weltkrieg so unangenehm prominenten nationalistischen Subtext begann) blieb diese Prämisse für ihn prägend. Noch Ende 1931 setzte sich Schenker in einem Briefkonzept an Wilhelm Furtwängler gegen Missverständnisse zu Wehr, seine Theorie sei eine der Abstraktion: »Das Bild des Ursatzes u. der Schichten, das ich biete, hat in erster Linie eine logische Folge zum Inhalte vom Einfachsten im Hintergrund, zum Buntesten im Vordergrund, die aber auch umgekehrt gelesen werden kann u. muß als eine Rückführung des Buntesten im Vordergrund zum Einfachsten im Hintergrund. [...] Die Fantasie des Komponisten entzündet sich ge-

- 1 Alexander Rehding hat Ähnliches an der Theorie von Hugo Riemann geleistet: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge u.a. 2003.
- 2 Die amerikanische Rezeption beleuchtete zuletzt der Sammelband *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / A Viennese School of Music Theory and Its International Dissemination*, hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien u.a. 2006 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6).
- 3 William Rothstein, »The Americanization of Heinrich Schenker«, in: *In Theory* Only 9 (1986), S. 5–17.