

## **LIBRETTISTEN**

### **1494POLIZIANO**

WOLFGANG OSTHOFF, *Contro le legge de' fati. Polizianos und Monteverdis Orfeo als Sinnbild künstlerischen Wettkampfs mit der Natur*, *Analecta Musicologica* 22 (1984), S. 11-68

FREDERICK W. STERNFIELD, *The birth of Opera. Ovid, Poliziano, and the 'lieto fine'*, *Analecta Musicologica* 19 (1979), S. 30-51

### **1535BERNI**

IRENE MAMCZARZ, *Francesco Berni, Benedetto Ferrari e l'opera comica veneziana*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di MARIA TERESA MURARO (Fondazione Giorgio Cini – Centro di cultura e civiltà – Scuola di San Giorgio per lo Studio della civiltà veneziana – Istituto di Lettere Musica e Teatro), Firenze: Olschki 1978, S. 103-130

### **1621RINUCCINI**

BARBARA RUSSANO-HANNING, *Glorious Apollo: Poetic an Political Themes in First Opera*, *Renaissance Quarterly* 32 (1979), S. 485-513

BARBARA RUSSANO-HANNING, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera*, *Studies in Musicology* 13 (1980), S. 1-251

BARBARA RUSSANO-HANNING, *Apologia pro Ottavio Rinuccini*, *American Musicological Society* 25 (1973), S. 240-262

### **1638CHIABRERA**

SILKE LEOPOLD, *Chiabrera und die Monodie: Die Entwicklung der Arie*, *Studi Musicali* 10 (1981), S. 75-106

### **1650CICOGNINI**

WILLIAM C. HOLMES, *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's Orentea (1649)*, in: *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of DONALD J. GROUT*, ed. by R.M. ADAMS, D. BARTHA, R.A. HALL JR., Ithaca, New York: Cornell University Press 1968, S. 108-132

### **1652STROZZI**

ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1991, S. 110ff.

#### **1654BADOARO**

TIM CARTER, 'In Love's harmonious consort'? *Penelope and the interpretation of Il ritorno d'Ulisse in patria*, Cambridge Opera Journal 5 (1993), S. 1-16

#### **1654PUCCITELLI**

ANNE PANICALI, *Un Librettista Italiano in Polonia: Virgilio Puccitelli (1599-1654)*, in: Studi Secenteschi 9 (1968), S. 287-298

ANNA SZWEYKOWSKA, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia*, Rivista italiana di musicologia 7 (1972), S. 182-195

ANNA SZWEYKOWSKA, *Qualche Osservazione sulla struttura letteraria del dramma musicale del primo seicento (sull'esempio delle opere di Virgilio Puccitelli: 1599-1654)*, in: #####, S. 77-86

#### **1659BUSENELLO**

IAIN FENLON and PETER N. MILLER, *The Song of the Soul: Understanding Poppea* (RMA Monographs, 5), London: Royal Musical Association 1992

ALESSANDRA CHIARELLI, *L'Incoronazione di Poppea o Il Nerone. Problemi di filologia testuale*, Rivista italiana di musicologia 9 (1974), S. 117-151

BRUNO BRIZI, *Teoria e prassi melodrammatica di G.F. Busenello e L'Incoronazione di Poppea*, in: Venezia e il melodramma nel Seicento, a cura di MARIA TERESA MURARO (Fondazione Giorgio Cini – Centro di cultura e civiltà – Scuola san Giordano per lo Studio della civiltà Veneziana – Istituto di Lettere Musica e Teatro), Firenze: Olschki 1976, S. 51-74

FRANÇOIS DECROISSETTE, *Réécriture et écriture dans La Didone de Giovan Francesco Busenello*, Les langues Néo-Latines ## (1996), S. 57-86

PAOLO FABBRI, *New Sources for Poppea*, Music and Letters 74 (1993), S. 16-23

FRANCESCO DEGRADA, *Gian Francesco Busenello e il libretto della Incoronazione di Poppea*, in: Claudio Monteverdi e il suo tempo, a cura di R. MONTEROSSO, Verona 1969, S. 81-102

WENDY HELLER, «*O delle donne miserabil sesso*»: *Tarabotti, Ottavia, and l'Incoronazione di Poppea*, Il saggiaore musicale 7 (2000), S. 5-46

VOLKER KAPP, *Liebeswahn und Staatsräson in der Oper L'incoronazione di Poppea. Zur Verarbeitung von Seneca und Tacitus durch Monteverdis Textdichter Giovanni Francesco Busenello*, in: Italia Viva. Studien zur Sprache zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für HANS LUDWIG SCHEEL. Tübingen: Gunter Narr #####, S. 213-224

ROBERT C. KETTERER, *Neoplatonic Light and dramatic genre in Busenello's L'incoronazione di Poppea and Noris's Il ripudio d'Ottavia*, Music & Letters (1999), S. 1-22

FLORIAN MEHLTRETTER, *Aufwärts / Abwärts. Zum Spiel mit aristotelischen und platonischen Topoi bei G.F. Busenello*, unveröff. Ms. 2001, S. 1-9

ELLEN ROSAND, *Seneca and the Interpretation of L'incoronazione di Poppea*, Journal of the American Musicological Society 37 (1985), S. 34-71

### **1666SHIRLEY**

GOTTFRIED SCHOLZ, *Cupid and Death von Shirley, Locke, Gibbons – Masque oder Oper?*, aus: Musicologica Austriaca 18: Miscellanea musicae. RUDOLF FLOTZINGER zum 60. Geburtstag, hrsg. von W. JAUKE, J.-H. LEDERER, I. SCHUBERT, Wien 1999, S. 295-304

*Cupid and Death* (Text James Shirley, Musik Matthew Locke und Christopher Gibbons) wurde am 26.3.1653 (während der Diktatur Cromwells) zum Besuch des portugiesischen Botschafters aufgeführt. Trotz des offiziellen Anlasses handelt es sich um eine School Masque, ohne gemeinsamen Tanz der Masquer und des Publikums (Revel, S. 296). Die Geschichte (die Pfeile Cupidos und des Todes werden vertauscht) basiert auf einer äsopischen Fabel und verdeutlicht „die schicksalhafte Gleichheit der Menschen in Hinblick auf Liebe und Tod“ (S. 296). Die musikalische Struktur kennzeichnet *Cupid and Death* als Werk einer Übergangszeit, vor allem im Schlußakt ist die Nähe zur kontinentalen Oper offensichtlich (S. 302).

### **1669ROSPIGLIOSI**

VOLKER KAPP, *Das Barberini-Theater und die Bedeutung der römischen Kultur unter Urban VIII. Versuch einer literarhistorischen Einordnung des Schaffens von Giulio Rospigliosi*, Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Ges. N.F.26 (1985), S. 75-100

MARGARET MURATA, *Rospigliosiana ovvero, gli equivoci innocenti*, Studi musicali 4 (1975), S. 131-143

MARGARET MURATA, *Operas for the Papal Court 1631-1668* (Studies in Musicology), Ann Arbor: umi Research Press 1981

### **1670MELOSIO**

NINO PIROTTA, *Il caval zoppo e il vetturino. Cronache di Parnaso 1642*, aus: Collectanea Historiae Musicae 4, Firenze: Olschki 1966, S. 215-226

### **1673MOLIERE**

PHILIPPE BEAUSSANT, *Molière et l'opéra*, Europe 523-524 (1972), S. 155-168

A. RICHARD OLIVER, *Molière's contribution to the lyric stage*, Musical Quarterly 33 (1947), S. 350-346

## **1675DONI**

SUSANNE SCHAAL, *Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni* (Europäische Hochschulschriften, XXXVI: Musikwissenschaft, 96), Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang 1993

## **1681CALDERÓN**

SEBASTIAN NEUMEISTER, *Calderón in Wien: Fineza contra fineza (1671)*, aus: *Spanische Literatur – Literatur Europas*. WIDO HEMPEL zum 65. Geburtstag, hrsg. von FRANK BAASNER, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 313-323

*Fineza contra fineza* (am 22.12.1671 in Wien uraufgeführt, zum Geburtstag der spanischen Königin) ist vielleicht das letzte der mythologischen Hoffestspiele Caldérons (vgl. S. 313). Der Erstdruck enthält auch den Text der Loa und zweier Zwischenspiele; die Musik komponierte Kaiser Leopold I. „Das Stück hat (...) deutlich opernhafte Züge“ (S. 319).

INGRID SIMSON, *Calderón como libretista: representaciones musicales del siglo de oro*, aus: *Calderón – Protagonista eminente del barroco europeo (Teatro del siglo de oro. Estudios de literatura, 60)*, Kassel: Reichenberger 200, S. 217-243

Im 17. Jh. entstehen in Spanien nur drei ‘Opern’: die mythologisch-pastorale Ekloge *La selva sin amor* von Lope de Vega (1630, Musik Filippo Piccinini / Bernardo Monanni) sowie zwei 1660 aufgeführte Stücke Calderóns: *La púrpura de la rosa* (die Musik, wohl von Juan Hidalgo, ist verloren) und *Celos aun del aire matan* (Musik Juan Hidalgo). Alle drei sind Auftragswerke (Calderón schrieb *La púrpura de la rosa* und vielleicht auch *Celos aun del aire matan* aus Anlaß der Heirat der Infantin Maria Teresa mit Louis XIV, vgl. 234f.) und orientieren sich weniger am italienischen Vorbild als an autochthonen Traditionen: Schon in der sp. Comedia spielt Musik eine wichtige Rolle (S. 220-224; in der it. Oper der Frühzeit hat die Musik nicht eine ‘rein ästhetische’, so S. 224, sondern zumindest eine psychohygienische Funktion, vgl. z.B. den Prolog zu Monteverdis / Striggios *Orfeo*). Mit *La fiera, el rayo y la piedra* (1652, vgl. S. 228) schafft Calderón die neue Gattung der Fiesta mitológica, die als Synthese aus Comedia, älterer Fiesta de corte und it. Oper erscheint (S. 227; hier singen die Götter im *stile recitativo*, die Sterblichen sprechen oder singen traditionelle Volkslieder, S. 229), 1657 begründet er mit *El golfo de las sirenas* die Zarzuela (S. 230-233). Calderóns Opernlibretti seien als Weiterentwicklung der Fiestas mitológicas zu erklären (S. 241; Dialogpartien sind hier entweder als Rezitative oder als Strophenlieder gestaltet, vgl. S. 240).

## **1681FERRARI**

MARIA GRAZIA ACCORSI, *Morale e Retorica nei Melodrammi di Benedetto Ferrari*, aus: *Musica, Scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Venezia 1996, S. 325-363

## **1688QUINAULT**

MARIO ARMELLINI, *Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Firenze: Passigli 1991

WILLIAM BROOKS, *Quinault and La Mère coquette*, aus: *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Wien: Peter Lang 2000, S. 43-54

NORMAN BUFFORD, *The tragédie lyrique of Lully and Quinault: Representation and Recognition of Emotion*, aus: *Continuum. Problems in French Literature from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, vol. 5: *Literature and the other arts*. New York: AMS 1993, S. 111-142

NORMAN BUFFORD, *The Vocabulary of Quinault's Opera Libretti: Drama without Drama*, aus: *L'Age du Théâtre en France – The Age of Theatre in France*, Edmonton, Alberta: Academic Printing & Publishing 1988, S. 287-298

PERRY GETHNER, *La Magicienne à l'opéra, source de subversion*, aus: *Ordre et contestation au temps des classiques. Actes du 21e colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVIIe siècle*, éd. par R. DUCHENE und P. RONZEAUD, Paris, Seattle, Tübingen 1992, S. 301-307

JOSEPHE JACQUIOT, *Philippe Quinault, membre de la petite académie*, aus: *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle). Offerts à RAYMOND LEBEGUE par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris: A.-G. Nizet 1969, S. 305-320

F. LINDEMANN, *Die Operntexte Philippe Quinaults*, Diss. Leipzig 1904

### **1688IVANOWITSCH**

IVANO CAVALLINI, *Questioni di stile e struttura del melodramma nelle lettere di Cristoforo Ivanovich*, aus: *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi*, a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Firenze: Leo S. Olschki 1994, S. 185-199

THOMAS WALKER, *Gli errori di Minerva al Tavolino. Osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, aus: *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. MURARO (Fondazione Giorgio Cini – Centro di cultura e civiltà – Scuola di San Girorgio per lo Studio della civiltà veneziana – Istituto di Lettere Musica e Teatro), Firenze: Leo S. Olschki 1976, S. 7-20

### **1689AMALTEO**

MANUELA HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, aus: *Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M.T. MURARO

(Fondazione Giorgio Cini – Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma – Istituto per la Musica), Firenze: Olschki 1990, S. 17-31

### **1691BENSERADE**

Centre d'Etudes Franco-Italiennes CEFI-CNRS, Universités de Savoie et de Turin. *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639–Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo*. Venezia, 1639–Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3–7 novembre 1999. Textes réunis par MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER, Bern etc.: Peter Lang 2001, 630 Seiten [50 Abb. + 8 S. Farbtafeln] [→ 1692/95CAP]

### **1691MORSELLI**

ANNA VENCATO, *Morselli, Stampiglia e Vivaldi: Tre rivali al soglio ovvero L'incoronazione di Dario*, aus: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, t. 155 (1996-1997). Classe di scienze morali, lettere ed arti, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, S. 415-506

Adriano Morsellis Libretto *L'incoronazione di Dario* (oder *Dario*) wurde zwischen 1684 und 1717 fünfmal vertont; 11 gedruckte Libretti und fünf hs.liche Partituren (von vier Komponisten, eine Vertonung ist verloren) dokumentieren Aufführungen u.a. in Venedig, Bologna und Neapel. 1705 wurde der Text von Silvio Stampiglia revidiert; die letzte Vertonung (1717) stammt von Vivaldi. Frau VENCATO beschreibt (S. 415-446) die Textzeugen sehr sorgfältig und erstellt ein Stemma (S. 487f.), anschließend untersucht sie die Entwicklung von Text (S. 446-468: Verhältnis zu den historischen Quellen, Figurenkonstellation, Art und Zahl der Musiknummern..., vgl.auch die graphischen Darstellungen, S. 498-501) und Musik (S. 469-486). „la revisione di Stampiglia (...) diminuisce il numero delle arie, elimina i pezzi monostrofici o con *refrain*, incrementa vertiginosamente quelli bistrofici e isometrici, attenua i tratti ridicoli dei personaggi seri e isola i comici. Significativo un fatto: nel testo del 1717, musicato da Vivaldi, l'ignoto revisore, forse identificabile con Domenico Lalli, benché ignori il lavoro di Stampiglia (...) talvolta modifica gli stessi versi con criteri analoghi. – Nei trent'anni delle avventure di Dario (...) si afferma, soprattutto nella partitura di Aldrovandini su testo riveduto di Stampiglia [Neapel 1705], l'aria con da capo. L'intonazione di Vivaldi, che decreta il definitivo trionfo dei pezzi d'uscita, si segnala per la presenza di molte arie monostrofiche, in parte provenienti direttamente dal capostipite, e di brani formalmente complessi ma senza da capo“ (S. 505).

### **1691OTTOBONI**

MERCEDES VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, aus: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO (Fondazione Giorgio Cini – Centro di cultura e civiltà – Scuola di San Giorgio per lo Studio della civiltà veneziana – Istituto di Lettere Musica e Teatro), Firenze: Olschki 1978, S. 271-294

### **1695LAFONTAINE**

PIERRE CLARAC, *La Fontaine et l'opéra*, Europe 515 (mars 1972), S. 53-61

GEORGES MONGREDIEN, *Quand la Fontaine s'égarait dans les livrets d'opéra*, Revue générale. Bruxelles 108 (1972), S. 43-57

### **nach1698MINATO**

„*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*“. Antonio → Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998) a cura di EMILIO SALA e DAVIDE DAOLMI (ConNotazioni, 7), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2000, XXVII + 531 S.

MARIA GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: Le Facezie Teatrali di Nicolò Minato*, aus: Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700, a cura di IVANO CAVALLINI, Rovigo 1990, S. 189-221

HELENE LECLERC, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'age baroque*, Paris : A. Colin 1987

NINO PIROTTA, *Note su Minato*, aus: L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio, a cura di M.T. MURARO (Fondazione Giorgio Cini), Firenze: Olschki 1990, S. 127-163

HAROLD S. POWERS, *Il Mutio tramutato part 1: Sources and Libretto*, aus: Venezia e il melodramma nel Seicento, a cura di M.T. MURARO (Fondazione Giorgio Cini), Firenze: Olschki 1976, S. 227-258

EDWARD R. RUTSCHMAN, Orimonte: *Anatomy of a failure*, aus: L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio, a cura di M.T. MURARO (Fondazione Giorgio Cini), Firenze: Olschki 1990, S. 31-41

EDWARD R. RUTSCHMAN, *Minato and the Venetian opera libretto*, in: Current Musicology 28 (1979), S. 84-91

### **1699MAGGI**

ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei „theatri di Lombardia“*, Milano 1998, IX + 315 S.

Zu Maggis Libretti (1659ff.) für das Theater Vitaliano Borromeos auf der Isola Bella und für das herzogliche Theater in Mailand; enthält *L'Irene di Salerno* (1667) und *Ben venga Maggio ovvero La ninfa guerriera* (1668)

### **1700ACCIAIUOLI**

RENATO RAFFAELLI, *Don Giovanni in Macedonia*, aus: Accademia Nazionale dei Lincei. Convegno Internazionale Cristina di Svezia e la musica (Roma, 5-6 dicembre 1996) (Atti dei convegni Lincei, 138), Roma: Accad. Naz. dei Lincei 1998, S. 217-237

Zur ersten Don Giovanni-Oper *L'empio punito* (Text Filippo Acciaiuoli, Musik Alessandro Melani), die in Rom 1669 vor Königin Christine uraufgeführt wurde. Auf eine Zusammenfassung der Handlung (S. 219-232) folgt ein Vergleich mit der *Convitato di pietra*-Tradition des Sprechtheaters (einschließlich der Commedia dell'arte; S. 232-237). Nicht nur die Handlung wird nach Pella in Mazedonien verlegt, das Libretto hat auch den Charakter einer *macedonia* (d.h. eines Fruchtsalats, vgl. S. 233f.): Um zusätzliche Verwicklungen zu schaffen, hat der Dichter in der Tat Versatzstücke aus der literarischen Tradition kombiniert [die Verwechslung des Dieners Bibi mit seinem Herrn, vgl. S. 221; 232, erinnert z.B. an Ariosts Ariodante]. RAFFAELLI weist mit Recht darauf hin, daß Acrimante–Don Giovanni weder als Verführer noch als *mauvais sujet* sonderlich zu überzeugen vermag (S. 234f.); daher muß man bei einer blasphemischen Äußerung, die nicht zum formellen Abschluß eines Teufelspakts führt, vielleicht nicht gleich an Faust denken (vgl. S. 236).

ROBERT L. WEAVER, *Il Girello, a 17th-century burlesque opera (1)*, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 141-163

### **1700MONIGLIA**

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Quarto Centenario della Nascita dell'Opera, [Programmheft] *Il Potestà di Colognole. Dramma Civile Rusticale*, Musica di Jacopo Melani, Libretto di Giovanni Andrea Moniglia, Firenze: Teatro della Pergola 31 ottobre 2000, 47 S.

Auf dieses Programmheft (das ich der Freundlichkeit von JOHANNES STREICHER verdanke) sei hier vor allem deshalb hingewiesen, weil es den Text nach dem Libretto-Druck von 1657 (Exemplar der Biblioteca Apostolica Vaticana) bietet (S. 9-43; eine Fußnote weist auf Striche hin, die leider nicht im einzelnen nachgewiesen sind). *Il Potestà di Colognole*, mit dem das Teatro della Pergola 1657 eröffnet wurde, hat keine Aufnahme in Pipers *Enz. des Musiktheaters* gefunden (dort ist Melani nur mit der Festa teatrale *Ercole in Tebe* von 1661 vertreten, vgl. Bd 4, S. 49-52); Quelle des Librettos war die Komödie *La Tancia* (1611) von Michelangelo Buonarroti il Giovane.

LORENZO BIANCONI, *L'Ercole in Rialto*, aus: *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO (Fondazione Giorgio Cini), Firenze: Olschki 1976, S. 259-272

FRANÇOISE DECROISSETTE, *Le passage des jeux guerriers à l'opéra dans L'Hipermestra de Giovan Andrea Moniglia*, aus: *La fête théâtrale et les sources de l'opéra. Actes de la 4e session des Journées Internationales d'Etudes du Baroque placée sous la direction de JEAN JACQUOT*, Montauban 1972, S. 115-119

FRANÇOISE DECROISSETTE, *La construction des personnages dans deux fêtes théâtrales à la cour de Florence au XVIIe siècle*, *Revue de la société d'histoire du théâtre* 24 (1972), S. 207-222

### **1704PERRUCCI**

Andrea Perrucci, *Il convitato di pietra* [Druck Napoli 1690] a cura di ROBERTO DE SIMONE e MARIO BRANCACCIO, Torino: Einaudi 1998, 166 S.

### **1704HALLMANN**



JUDITH P. AIKIN, *What happens when Opera meets Drama, and vice versa? J.C. Hallmann's experiments and their significance*, aus: Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für GERHARD SPELLERBERG (1937-1996), hg. von HANS FEGER, Amsterdam – Atlanta: Rodopi 1997, S. 137-158

#### **1705POSTEL**

BODO PLACHTA, *Plagiat oder Neuschöpfung? Zum Einfluss der galanten Lyrik Christian Hofmann von Hofmannswaldaus auf Libretti von Christian Heinrich Postel*, Die Musikforschung 34 (1981), S. 11-24

#### **1708AURELI**

HANS DIETER CLAUSEN, → *Händels Admeto und Bononcinis Astianatte. Antike Tragödie an der Royal Academy of Music*, in: Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von H.J. MARX. Bd. VI, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 143-170

HAROLD S. POWERS, *L'Erismena Travestita*, aus: Studies in Music History. Essays for OLIVER STRUNK, Westport: Greenwood 1980, S. 259-324

ELLEN ROSAND, *L'Orfeo: The Metamorphosis of a Musical Myth*, Israel Studies in Musicology 2 (1980), S. 101-120

#### **1718GRAVINA**

RICCARDO BRUSCAGLI, *Il paradigma tassiano fra Gravina e Metastasio*, aus: *Forme del melodramma. Parole e Musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di BRUNO GALLO, Milano: Angelo Guerini 1988, S. 95-109

#### **1720FEDERICI**

LUCA FERRETTI, „*Musica politica*“ nei libretti dell'abate Domenico Federici, in: „*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*“. Antonio → Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998) a cura di EMILIO SALA e DAVIDE DAOLMI (ConNotazioni, 7), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2000, S. 433-458

Sucht zu erweisen, daß Federici (1633-1720), der in *La verità vendicata dai sofismi di Francia* (1667) die Politik Louis' XIV aus völkerrechtlicher Perspektive kritisiert hatte, auch in seinen Libretti (zwei Oratorien, darunter *La caduta di Salomone* für Draghi, 1674; zwei Sepolcri, eine Oper) auf die aktuelle politische Situation anspielt. Ein grundsätzliches Problem besteht darin, daß Negativexempla des schlechten Herrschers zum festen Figurenbestand des Barocktheaters gehören; den schlechten Herrscher mit dem jeweiligen politischen Gegner zu identifizieren, dürfte in den meisten Fällen möglich (und erwünscht) sein, eventuelle Anspielungen bleiben aber in der

Regel (und auch bei Federici) so allgemein, daß sie zum Verständnis der Texte (auf deren ästhetische Autonomie FERRETTI sehr zu Recht verweist, vgl. S. 441) nur wenig beitragen.

### **1724SALVI**

HANS DIETER CLAUSEN, → *Händels Admeto und Bononcinis Astianatte. Antike Tragödie an der Royal Academy of Music*, in: Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von H.J. MARX. Bd. VI, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 143-170

REINHARD STROM, *Antonio Salvi's Amore e maestà and the funesto fine in opera*, aus: R.S., *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London: Yale University Press 1997, S. 165-175

REINHARD STROM, *Amore e maestà: the emancipation of an opera libretto*, aus: R.S., *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London: Yale University Press 1997, S. 177-198

### **1725DANCOURT**

JOHN S. POWELL, *The Opera parodies of Florent Carton Dancourt*, aus: *Cambridge Opera Journal* 13 (2001), S. 87-114

### **1725STAMPIGLIA**

ERIKA KANDUTH, *Silvio Stampiglia, poeta cesareo*, aus: *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M.T. MURARO (*Studi di musica veneta*, Bd. 16), Firenze: Olschki 1990, S. 43-63

ROBERT FREEMAN, *The travels of Partenope*, aus: *Studies in music history. Essays for OLIVER STRUNK*, ed. by HAROLD POWERS, Princeton: Princeton University Press 1968, S. 256-385

ANNA VENCATO, → *Morselli, Stampiglia e Vivaldi: Tre rivali al soglio ovvero L'incoronazione di Dario*, aus: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. 155 (1996-1997). *Classe di scienze morali, lettere ed arti*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, S. 415-506

### **1727MARTELLO**

BENOÎT BOLDOC, *Une œuvre de Corneille au service de la «Riforma Melodrammatica», le Perseo (1697) de P.I. Martello*, aus: *Studi Secenteschi* 34 (1993), S. 259-284

### **1728CRESCIMBENI**

AMEDEO QUONDAM, *Gioco e società letteraria nell' Arcadia del Crescimbeni. L'ideologia dell'istituzione*, aus: Atti e Memorie dell'Arcadia, serie III, vol. 6 (1975-76), S. 165-195

### **1728STEFFANI**

PHILIPP KEPPLER, *Agostino Steffani's Hannover Operas and a rediscovered catalogue*, aus: Studies in music history. Essays for OLIVER STRUNK, ed. by HAROLD POWERS, Princeton: Princeton University Press 1968, S. 341-354

### **1729HAYM**

ULRICH ETSCHKEIT, → *Händels „Rodelinda“*. Libretto – Komposition – Rezeption, Kassel etc.: Bärenreiter 1998, 350 S.

DAVID KIMBELL, *The Libretto of Handel's Teseo*, Music & Letters 44 (1963), S. 371-379

LOWELL LINDGREN, *The Accomplishments of the Learned and Ingenious Nicola Francesco Haym (1678-1729)*, Studi Musicali 16 (1987), S. 247-379

Umfassende Zusammenstellung der Dokumente zu Leben und Werk: Kompositionen, Libretto-Adaptationen, philologisch-historische Arbeiten; das Werkverzeichnis (S. 331-364; Kompositionen und Operntexte) umfaßt 48 Nummern, gibt ggfs. Widmung oder Vorwort wörtlich wieder.

M. ZYWIETZ, „(...) not the Slave of Poetry“. *Leonardo Vincis und Georg Friedrich Händels Vertonungen von Pietro Metastasio's Siroe*, in: *Händel-Jahrbuch*. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 45. Jg. (1999), Kassel etc.: Bärenreiter 1999, S. 64-83

Identifiziert das für den Komponisten Sarri (Neapel 1727) eingerichtete Libretto als Vorlage Hayms (S. 66), vergleicht aber Händels Werk mit der ersten Vertonung von Vinci (Venedig 1726). Haym habe die „Vielschichtigkeit“ von Metastasio's Cosroe auf den Charakter des „zornig tobenden Tyrannen“ reduziert (S. 69); musikalisch lege Vinci Cosroe auf den Ton „eines heroischen Pathos“ fest (S. 72), Händel gehe vom „sensus litteralis“ des Textes aus (S. 73).

### **1731ROSSI**

J. MERRILL KNAPP, *The Libretto of Handel's Silla*, Music and Letters 50 (1969), S. 68-75

### **1732FRIGIMELICA ROBERTI**

KARL LEICH, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti. Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig*, München: Katzbichler 1972, 186 S.

### **1732GAY**

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT, *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 58), Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, V + 275 S. [→ 20. Jh. / Engl.]

### **1733PARIATI**

GIOVANNA GRONDA, *Per una ricognizione dei libretti di Pietro Pariati*, aus: *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di SUSI DAVOLI, Bologna 1986, S. 115-136

JIRI HILMERA, *Mise en scène de l'opéra solennel Costanza e Fortezza au château de Prague en 1723*, aus: *La fête théâtrale et les sources de l'opéra. Actes de la 4e session des Journées Internationales d'Etudes du Baroque placée sous la direction de JEAN JACQUOT*, Montauban 1972, S. 129-132

GOTTFRIED SCHOLZ, *Die staatspolitischen Implikationen der Prager Opernaufführung der Costanza e Fortezza (1723) von Johann Joseph Fux*, aus: *Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste, Bd 20: Vorträge und Abhandlungen aus geisteswissenschaftlichen Bereichen*, München: Sudetendeutsche Akademie der Wissenschaften und Künste. Geisteswissenschaftliche Klasse 1999, S. 229-239

Angesichts der politischen Lage im Jahre 1723 war es sinnvoll, mit der Opernaufführung (gut eine Woche vor der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen) „einen Akt der Präsenz in Böhmen, der Machtdemonstration in Prag zu setzen“ (S. 231). Pariatis Libretto ist „Ausdruck kaiserlicher Macht, Integrität und deren Sieg über alle Anfeindungen“ (S. 237); in der Gestalt des römischen Konsuls Publio Valerio triumphiert Karl VI. über Ludwig XIV. (den Etruskerkönig Porsenna), der für seinen Enkel Philippe d'Anjou (Tito Tarquinio) Anspruch auf Spanien erhebt (S. 236), auf einer anderen Ebene kann die Handlung als christliche Allegorie gedeutet werden.

### **1734SADDUMENE**

NINA TREADWELL, *Female operatic cross-dressing: Bernardo Saddumene's libretto for Leonardo Vinci's Li zite 'n galera (1722)*, *Cambridge Opera Journal* 10 (1998), S. 132-156

### **1739MARCELLO**

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Marcello, Sant'Angelo, and Il teatro alla moda*, aus: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società*, a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze 1982, S. 533-546

### **1744KÖNIG**

SUSANNE HERZOG, *Johann Ulrich von Königs Libretto Die gekreuzigte Liebe. Anmerkungen zu den verschiedenen Fassungen des Librettos hinsichtlich der Vertonungen von Reinhard Keiser, Johann David Heinichen und Georg Philipp Telemann*, *Händel-Jahrbuch*. Hg. von der

Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 47. Jg. (2001), Kassel etc.: Bärenreiter 2001, S. 93-112

Stellt fest, daß „König sein Libretto von 1711, das Reinhard Keiser im selben Jahr vertonte [für Hamburg], als Reaktion auf die *Brockespassion* vermutlich noch vor 1715 stark erweitert und verändert hat. Auf dieser Version, die wahrscheinlich in etwa mit der Druckfassung von 1745 übereinstimmt, basieren die überlieferten Werke von Heinichen [Dresden 1724] und Telemann [undatiert]. (S. 102)“

### 1743-48 FEDERICO

GIANFRANCO FOLENA, *Il Linguaggio della Serva Padrona*, aus: Venezia e il melodramma nel settecento, a cura di M.T. MURARO (Fondazione Giorgio Cini), Firenze: Olschki 1981, S. 1-20

### 1750 ZENO

ROBERT FREEMAN, *Apostolo Zeno's Reform of the Libretto*, Journal of the American Musicological Society 21 (1968), S. 321-341

PAOLO GALLARATI, *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia*, aus: Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982, a cura di E. SALA DI FELICE e L. SANNIA NOWÉ, #####: Liviana #####, S. 89-104

DONALD J. GROUT, *La Griselda di Zeno e il libretto dell'opera di Scarlatti*, Nuova Rivista Musicale Italiana 2 (1968), S. 207-225

ARMANDO FABIO IVALDI, *La rappresentazione torinese di Amar per virtù*, in: „*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*“. Antonio → Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998) a cura di EMILIO SALA e DAVIDE DAOLMI (ConNotazioni, 7), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2000, S. 349-369

Bringt Ordnung in ein Gewirr von Libretti mit gleichen oder ähnlichen Titeln, aber unterschiedlichem Inhalt (vgl. die Übersicht, S. 357): an., *I generosi rivali*, Bologna 1680; Apostolo Zeno, *I rivali generosi*, Venedig 1697 und öfter (bei *Amar per virtù*, Turin 1702, handelt es sich um eine Bearbeitung von Zenos Libretto, vielleicht von Giovanni Maggi, vgl. S. 352); Donato Cupeda, *L'Amare per virtù*, Wien 1697 (Musik von Draghi). Cupedas, aber auch Zenos (vgl. S. 369) Ziel ist „l'esaltazione (...) del principio del legittimismo dinastico e della monarchia assoluta“ (S. 362). [S.364 Z. 8 v.o. *I gemelli rivali* l. *generosi*.]

SERGIO MARTINOTTI, *Un nuovo incontro con Apostolo Zeno*, Chigiana 25 (1968), S. 81-98

RUDOLF PEČMAN, *Ein italienisches Opernlibretto über König Václav*, Die Musikforschung 33 (1980), S. 319-323

MARIA GRAZIA PENSA, *L'Atenaide di Apostolo Zeno adattata per la musica di Vivaldi*, aus: Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società, a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze 1982, S. 331-345

ELENA SALA DI FELICE, *Alla vigilia del Metastasio: Zeno*, aus: Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma, 25-27 Maggio 1983), Roma: Accademian Nazionale dei Lincei 1985, S. 79-109

ELENA SALA DI FELICE, *Dagli inganni felici allo specchio delle virtù. Diagramma di Apostolo Zeno*, *Intersezioni. Rivista di storia delle idee* 6 (1986), S. 51-71

ELENA SALA DI FELICE, *Zeno: da Venezia a Vienna. Dal teatro impresariale al teatro di corte*, aus: *Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1990, S. 65-115

REINHARD STROHM, *Apostolo Zeno's Teuzzone and Its French Models*, in: R.S., *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London: Yale University Press 1997, S. 121-133

MERCEDES VIALE FERRERO, *Le didascalie sceniche nei drammi per musica di Zeno*, aus: *Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1990, S. 271-285

### **1752BRACCIOLI**

BRUNO BRIZI, *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti*, aus: Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società, a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze 1982, S. 315-330

### **1754FIELDING**

JACK RICHARD BROWN, *Henry Fielding's Grub-Street Opera*, *Modern Language Quarterly* 16 (1955), S. 32-41

### **1755MAFFEI**

LAURA SANNIA NOWÉ, *Una voce sul melodramma nelle discussioni del primo Settecento*, aus: *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982*, a cura di E. SALA DI FELICE e L. SANNIA NOWÉ, #####: Liviana #####, 247-270

### **1757FONTENELLE**

BEATRICE DIDIER, *Fontenelle et la poétique de l'opéra*, aus: *Fontenelle. Actes du colloque tenu a Rouen du 6 au 10 octobre 1987*, éd. par A. NIDERST, Paris 1989, S. 235-246

YVES GIRAUD, *Une réécriture originale: Thétis et Pélée, tragédie en musique de Fontenelle*, in: *Centre d'Etudes Franco-Italiennes CEFI-CNRS, Universités de Savoie et de Turin. Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639–Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639–Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3–7 novembre 1999. Textes réunis par MARIE-THERESE BOUQUET-BOYER, Bern etc.: Peter Lang 2001, S. 83-98*

Stellt Fontenelles „réécriture intelligente et ingénieuse, nettement inspirée du modèle de Quinault“ (S. 89) vor; er findet darin unaggressiven Spott über die olympischen Götter, aber keine Kritik an der Politik Louis' XIV (S. 93f.).

### **1767ROLLI**

TARQUINIO VALLESE, *Paolo Rolli in Inghilterra*, Milano 1938

R.A. STEARFIELD, *Handel, Rolli, and Italian Opera in London in the Eighteenth Century*, *Musical Quarterly* 3 (1917), S. 428-445

### **1772FAVART (Justine)**

HUGO BLANK, → *Rousseau – Favart – Mozart. Sechs Variationen über ein Libretto* (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, 38), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, 255 S.

### **1773PIRON**

DEREK F. CONNON, *Piron's Arlequin-Deucalion: Fair Play, or anti-Fairplay?*, aus: *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, hrsg. von D. CONNON und G. EVANS, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Wien: Peter Lang 2000, S. 129-138

### **1777COLTELLINI**

CAROLINA BALDI, *Marco Coltellini, Librettista Toscano a Vienna*, aus: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. COLZANI, N. DUBOWY, A. LUPPI, M. PADOAN, Como: A.M.I.S, 1999, S. 499-507

### **1778ROUSSEAU**

HUGO BLANK, *Rousseau – Favart – Mozart. Sechs Variationen über ein Libretto* (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, 38), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, 255 S.

HUGO BLANK ist im Hauptberuf Professor für Französisch, daneben Dirigent und hat *Le Devin du village* (1753) schon 1978 aufgeführt (vgl. S. 6). Den Weg von Rousseaus opéra-comique zu Mozarts *Bastien und Bastienne* hat er in mehreren Studien nachvollzogen (vgl. ebd.). Jetzt legt er die einschlägigen Texte nach den Erstdrucken vor (z.T. mit Varianten anderer Ausgaben, vgl. das Quellenverzeichnis, S. 9-13): Rousseaus *Devin* (S. 43-68, mit Schluß-Varianten von 1753, 1763 und 1770); die Parodie *Les amours de Bastien et Bastienne* von Mme Favart und Harny (S. 77-111, nach dem Druck Brüssel 1753), die statt der Hochsprache das stilisierte Patois der französischen Theater-Bauern seit Molière verwendet; die wieder der Hochsprache angenäherte, in Wien 1755 gedruckte Fassung dieser Parodie (S. 113-141); eine weitere, in Prag 1763 gedruckte Version, für die Johann Baptist Savio eine neue Musik schrieb (S. 143-169) [die Französisch-Fehler in diesem Text beweisen vor allem, daß hier offenbar nicht Korrektur gelesen wurde. B.s Folgerungen hinsichtlich Französisch-Kenntnissen oder -Unkenntnissen des Redaktors (S. 148f.) scheinen abwegig: wenn *j'avois* als *j'auois* erscheint, heißt das nur, daß der Setzer nach älterer, z.B. auch in Editionen lat. Texte geübter Sitte im Wortinneren stets *u* und am Wortan-

fang wohl stets v schrieb, u.a.m]; die deutsche Übersetzung (1764) des Favart-Texts von Friedrich Wilhelm Weiskern (S. 171-197); die nur im Ms. vorliegende Bearbeitung dieser Version (1768) von Andreas Schachtner (S. 199-229) und schließlich Mozarts zu seinen Lebzeiten wohl nicht aufgeführtes Singspiel *Bastien und Bastienne* (S. 231-255), das im wesentlichen Weiskern folgt, aber einige Passagen von Schachtner übernimmt (die unvergleichlichen Schlußverse „O zum Geier, / Welch trefflicher Mann!“ stammen von Weiskern). Die Einleitung (S. 17-42) informiert zuverlässig über die Genese der Texte und die Autoren; überflüssigerweise wird vieles davon in den Vorbemerkungen zu den Libretti nochmals wiederholt (vgl. z.B. S. 20f. und 83). Merkwürdig berührt – auch wenn Ehrlichkeit immer sympathisch ist – der Schluß der „Vorbemerkungen“ (S. 7): Da die Texte „von moderner Orthographie abweichen“, sei es „denkbar – und wahrscheinlich –, daß unser Abdruck trotz erheblicher Sorgfalt und mehrerer Überprüfungen an einigen Stellen nicht mit dem Original übereinstimmt“ – sollte das, was man früher Schlamperei nannte, die Philologie für das dritte Jahrtausend sein?

MARGARET MARY MOFFAT, *Rousseau et la querelle du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1930  
[Reprint Genève: Slatkine 1970], VIII + 424 S.

### **1778VOLTAIRE**

FRANCESCO DEGRADA, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, vol. I, Fiesole: discanto 1979

S. 99-113: *Il palazzo incantato: Voltaire, la musica, l'opera*

ALBERT GIER, *Wider den Fanatismus. Voltaire und Felice Romani*, in: Programmheft Rossini in Wildbad. Peter von Winter, Maometto – il fanatismo. Juli 2002, S. 16-18

CATHERINE KINTZLER, *Rameau et Voltaire: les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse*, *Revue de Musicologie* (1981), S. 139-168

MICHELE MAT-HASQUIN, *Voltaire et l'Opéra : théorie et pratique*, *Studi Francesi* 25 (1981), S. 238-247

RICHARD SWITZER, *Voltaire, Rousseau et l'opéra*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 90, , Banbury, Oxfordshire 1972, S. 1519-1528

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Voltaire und die Oper*, *Die Musikforschung* 31 (1978), S. 257-272

R.S. RIDGWAY, *Voltaire's bel canto: operatic adaptations of Voltaire's tragedies*, *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 241, Oxford 1986, S. 125-154

### **1778ROUSSEAU**

SYLVIE MAMY, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Bibliothèque nationale de France #####

GIOVANNI MORELLI – ELVIDIO SURIAN, *Pigmalione a Venezia*, aus: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1981, 147-168



JACQUES VOISINE, *Le Pygmalion de J.-J. Rousseau trahi par l'opéra italien*, aus: *Essays presented to GYÖRGY MIHALY VAJDA on his 70th birthday*, ed. by I. FRIED, Z. KANYO, J. PAL (Comparative literary studies), Szeged 1983, S. 233-241

### 1780CAPUA

CLAUDIO GALLICO, *Rinaldo da Capua: Zingara o Bohémienne*, aus: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, S. 425-436

### 1782METASTASIO

Pietro Metastasio, *Drammi per musica. I. Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di ANNA LAURA BELLINA (Esperia. Collana di classici italiani), Venezia: Marsilio 2002, 621 S.

In Zukunft wird man sich wohl daran gewöhnen müssen, daß die „edizione cartacea“ (‘Papierversion’, vgl. S. 51) nicht länger von einer „versione membranacea“ (‘auf Pergament’), sondern von der „edizione elettronica“ abzugrenzen ist: Die neue (auf drei Bde angelegte, vgl. S. 47) Edition bietet in der ‘Papier’-Fassung (vgl. S. 51-54) die Texte der (von Giuseppe Pezzana edierten, vgl. S. 26f.) Ausgabe des Pariser Verlags Hérissant, 1780-83; parallel erscheint eine (von uns nicht konsultierte) Fassung auf CD-ROM, die den vollständigen Text aller irgendwie bedeutsamen Drucke bietet (vgl. S. 60-63).

Die Einleitung (S. 9-35) informiert (vor allem auf der Grundlage von Metastasios Korrespondenz) über Neubearbeitungen der Libretti von Metastasio selbst und die verschiedenen Werkausgaben; ein kurzer Abriß der Biographie des Autors (S. 37-45) informiert auch über die von ihm benutzten Quellen. Der erste Band enthält die sieben vor Metastasios Berufung nach Wien entstandenen *drammi per musica: Didone abbandonata, Siroe, Catone in Utica, Ezio, Semiramide, Alessandro nell'Indie* und *Artaserse* – wobei die Ausg. Hérissant von *Didone, Semiramide* und *Alessandro* die Überarbeitungen aus den 50er Jahren bietet. Der dritte Akt von *Catone in Utica* erscheint nur in der abgemilderten Form, ohne den Tod des Protagonisten auf offener Bühne (dagegen bietet meine Metastasio-Ausgabe auf altmodischem Papier: 16 Bde, Firenze, dal Gabinetto di Pallade 1819, eine der *descriptae* der Hérissant-Ed. [vgl. S. 51], beide Schlüsse – was einmal mehr Anlaß zu tiefsinnigen Betrachtungen über den Fortschritt im allgemeinen und im besonderen geben könnte). *L'Impresario delle Canarie* fehlt hier wie in allen älteren Werkausgaben (vgl. S. 30). Der Einleitungsteil enthält auch die (nicht sehr zahlreichen) textkritischen Anmerkungen (S. 56-59; unten auf der betreffenden Seite wäre praktischer) und die (einleuchtenden) Transkriptionsregeln (S. 64f.). Der Bericht über Erfahrungen mit der Library of Congress in Zeiten von Anthrax (S. 62) wird künftige Alltags- und Sozialhistoriker glücklich machen. Der wertvolle Kommentar (S. 583-621; vgl. S. 54-56) geht nicht auf die Rezeptionsgeschichte von Metastasios Libretti ein (vgl. S. 54); neben Sacherläuterungen werden vor allem metrische Schemata der *pezzi chiusi* und reichhaltige Hinweise auf Parallelen in der antiken und modernen (italienischen und französischen) Literatur geboten. Die handliche, schön gedruckte Edition wird künftig gute Dienste leisten; hoffentlich lassen die Bände II und III nicht lange auf sich warten.

MARIA GRAZIA ACCORSI, *Metastasio e l'idea dell'amore*, *Italianistica* 13 (1984), S. 71-123

ANNE LAURA BELLINA, *Metastasio in Venezia: Appunti per una recensio*, *Italianistica* 13 (1984), S. 145-173

ALBERTO BENISCELLI, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova: il melangolo 2000, 183 S.

Das Bändchen ist als monographische Übersicht über Metastasios (Bühnen-)Schaffen in chronologischer Folge angelegt, wobei, wie der Verfasser selbst einräumt, die „costanti morfologiche che il conservativo sistema melodrammatico premia per sua stessa configurazione“ etwas zu kurz kommen (S. 7). BENISCELLI ist vor allem an literaturhistorischen und poetologischen Aspekten interessiert; im Abschnitt über Metastasios erstes Serialibretto *Didone abbandonata* (S. 28-36), der in dieser Beziehung durchaus repräsentativ ist, geht es u.a. um die Bedeutung Tassos für den poeta cesareo (S. 30f.) und um dessen Beziehung zu Racine (vgl. S. 33f. über *Andro-*

*maque* als Modell für *Didone*). Allerdings scheint der Verf. (der, wie die Anmerkungen zeigen, die umfangreiche Metastasio-Literatur souverän überschaute) die deutsche Forschung nicht zur Kenntnis genommen zu haben; so kennt er z.B. die Arbeit von MEHLTRETTER nicht (vgl. hier 4,11), die ihn vielleicht veranlaßt hätte, sich grundsätzlich mit dem Verhältnis von Tragödie und Oper auseinanderzusetzen. – Das Buch gliedert sich in drei Teile: „Esordi italiani“ (S. 9-56); „Poeta cesareo“ (S. 57-129); „Epilogo viennese“ (S. 131-176). Es gibt (S. 177-181) ein Namen-, aber kein Werkregister; ein Literaturverzeichnis fehlt. Vgl. demnächst auch meine ausführlichere Besprechung in der Zs. *Italienisch*.

Rez.: ALBERT GIER, *Italienisch* 48 (November 2002), S. 114-116

KARL BÖHMER, *Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns*, Mozart-Jahrbuch 2000 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc.: Bärenreiter 2002, S. 1-27

Zeigt zunächst, „dass sich an Höfen mit einer ausgeprägten Metastasio-Tradition wie Koblenz oder München ein Kanon von Metastasio-Arien herausbildete, die in immer wieder neuen Vertonungen aus meist italienischen Opernproduktionen kopiert und in Konzerten aufgeführt wurden“ (S. 6); danach werden Mozarts *Scena „Ombra felice“* – „Io ti lascio“ KV 255 (S. 8f.), die Arie „Ah, se in ciel, benigne stelle“ KV 538 (S. 9-18) und Haydns 1795 in London komponierte *Scena di Berenice* (S. 18-27) eingehender besprochen.

BRUNO BRIZI, *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Atti. Classe di scienze morali, lettere ed arti 131 (1973), S. 679-740

BRUNO BRIZI, *La Didone e il Siroe, primi melodrammi di P. Metastasio a Venezia*, aus: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, S. 363-388

BRUNO BRIZI, *Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle Cinesi di P. Metastasio*, aus: *Venezia e il Melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, S. 389-406

MICHAEL BURDEN, *‘Twittering and trilling’: Swedish reaction to Metastasio*, *Early Music* 26, 4 (1998), S. 609-621

RENATO CHIESA, *Metastasio e Mozart*, aus: *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982*, a cura di E. SALA DI FELICE e L. SANNIA NOWÉ, Padova: Liviana 1985, S. 105-130

IVANOS CIANI, *La Didone rivisitata*, aus: *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982*, a cura di E. SALA DI FELICE e L. SANNIA NOWÉ, Padova: Liviana 1985, S. 209-223

FRANCESCO DELLA CORTE, *Metastasio e l’«Arte Poetica» d’Orazio*, aus: *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Atti dei Convegni Lincei, 65)*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1985, S. 167-186

JOSÉ MIRANDA DA COSTE, *Novos Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastasio em Portugal, no século XVIII*, *Estudos Italianos em Portugal* 38/39 (1975/76), S. 125-144

JOSÉ MIRANDA DA COSTA, *Sul teatro di Metastasio nel Settecento portoghese*, Italianistica 13 (1984), S. 223-227

BENEDETTO CROCE, *Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio*, in: B.C., *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, S. 15-23

GRAHAM CUMMINGS, *Reminiscence and Recall in Three Early Settings of Metastasio's Alessandro nell'Indie*, Proceedings of the Royal Musical Association 109 (1982-83), S. 80-104

GRAHAM CUMMINGS, *Handel, Telemann and Metastasio, and the Hamburg Cleofida*, Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 46. Jg. (2000), Kassel etc., S. 335-373

Zu der am 25.2.1732 uraufgeführten Bearbeitung von Händels *Poro* für die Gänsemarkt-Oper; nach Bemerkungen zum originalen *Poro, rè dell'Indie* (UA 2.2.1731, S. 336-341) und zu Telemanns Bearbeitungspraxis (S. 342-345) gibt CUMMINGS eine sehr willkommene Übersicht über Aufführungen von Libretti Metastasios im deutschsprachigen Raum 1726-1740 (S. 345-351), beschreibt das in Hamburg 1732 gedruckte Libretto (S. 352-360: neben dem Londoner *Poro* hat der Übersetzer vielleicht Metastasios Original-Libretto *Alexxandro nell'Indie*, und sicher Boccardis Adaptation dieses Textes für Hasse [*Cleofide*, Dresden, August 1731] benutzt, da er aus dem Dresdner Libretto einige Passagen übernimmt) und die Partitur [CUMMINGS zitiert ausgiebig aus der Libretto-Vorrede des Übersetzers Wendt (S. 353f.), allerdings nur in seiner eigenen englischen Übersetzung; die Herausgeber sollten diese Unsitte nicht tolerieren, wenn es denn schon englisch sein muß, sollte wenigstens in einer Fußnote Platz für den Originaltext sein].

MARIA DELOGU, *La clemenza di Tito tra Metastasio e Mozart*, aus: *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982*, a cura di E. SALA DI FELICE e L. SANNIA NOWÉ, Padova: Liviana 1985, S. 131-160

\*\*\*RENATE DÖRING, *Ariostos Orlando Furioso im italienischen Theater des Seicento und Settecento*. Diss. Hamburg 1973

S. 280-309: Furiösodramatisierungen von Metastasio

ENRICO FUBINI, *Razionalità e irrazionalità nel melodramma metastasiano*, aus: *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982*, a cura di E. SALA DI FELICE e L. SANNIA NOWÉ, Padova: Liviana 1985, S. 39-53

PAOLO GALLARATI, *Metastasio e Gluck: Per una collocazione storica della «Riforma»*, Chigiana 29/30 (1972-73), S. 299-308

C. GALIMBERTI, *La finzione del Metastasio*, Lettere italiane 21 (1969), S. 155-170

RUDOLF GERBER, *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*, (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, 2), Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel 1925

PAOLO GETREVI, *Labbra Barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona 1987 S. 121-134: Verso Metastasio

HELEN GEYER, *Metastasio azioni sacre. Ein methodischer Versuch zur Dramenstruktur*, aus: *Contexts of musicology*, vol. 1, hrsg. von M. JABLONSKI, D. JASINSKA, B. MUSZKALSKA, R.J. WIECZOREK, Poznan: ars nova 1997, S. 29-38

HELEN GEYER, *Einige Beobachtungen zur Rezeption der metastasianischen Azioni sacre an den venezianischen Ospedali*, aus: Fs. A.A. ABERT, Tutzing: Schneider 1997, S. 297-314

Vergleicht die (lat.) Bearbeitungen von fünf Oratorien Metastasio (*Il Giuseppe riconosciuto*, *Isacco Figura del Redentore*, *La Betulia liberata*, *Gioas*, *La Morte di Abele* [vgl. hierzu auch die folgende Notiz]) für die Fava, das (meist eng am metastasianischen Vorbild bleibende) Institut der Oratorianer, und für die vier Frauen-Konservatorien: „Wegen des frühen fallimento des Jahres 1777 erweist sich der Beitrag der Incurabili als weitgehend unerheblich. (...) die Pietà [lieferte] zu aktualisierenden, ausschnittartigen Verknüpfungen (Isaac und Judith) ihren Beitrag (...) Die Ospedali Mendicanti und Ospedaletto (...) erweisen sich am experimentierfreudigsten (...) Das Ospedaletto nimmt in den älteren Rezeptionen seinen Ausgangspunkt von Metastasio (...) Andererseits sind die Dramenentwürfe der jüngeren Jahre kühn und stehen am Brennpunkt dramatischer Auseinandersetzungen und konzeptioneller Experimente (...) Eine Vorreiterrolle hinsichtlich musikdramatischer Experimente hatten schon immer die Mendicanti inne (...)“ (S. 313f.).

HELEN GEYER, *Primum Fatale Homicidium oder: Wandlungen der metastasianischen Tragödie um Kain im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag aus der Sicht der Frauenkonservatorien Venedigs*, aus: ULRIKE KIENZLE / WINFRIED KIRSCH / DIETRICH NEUHAUS (Hrsg.), *Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik (Arnolshainer Texte)*, Arnolshain – Frankfurt / M.: Haag + Herchen 1993, S. 95-119

Konfrontiert Metastasio Oratorium *La Morte d'Abele* (1732) mit den in drei venezianischen Frauenkonservatorien aufgeführten, weitgehend eigenständigen Gestaltungen des Stoffes: Am Ospedaletto (G. Avanzini, *Primum Fatale Homicidium*, 1783) „lag der Hauptakzent auf einer Angleichung des Dramas an zeitaktuelle Tendenzen der Realistik“ (S. 116); in G. Cocchis für die Incurabili geschriebenem Oratorium *Abel occisus. Christi Redemptoris Figura* (1755) und der davon abhängigen Version B. Furlanettos für die Pietà (*Primum Fatale Homicidium*, 1800) wird der Stoff „in den umfassenden Rahmen barocker Traditionen durch Verknüpfung mit einem Allegorienspiel gestellt“ (S. 116), d.h. Figuren wie Amor, Justitia und Spes kommentieren das Geschehen.

ALBERT GIER, *Ein Italiener in Wien. Zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, *Neue Zürcher Zeitung* 3./4. 1. 1998, S. 44

*Händel-Jahrbuch*. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 45. Jg. (1999), Kassel etc.: Bärenreiter 1999, 282 S.

Anlässlich des 300. Geburtstags von Pietro Metastasio war die Wissenschaftliche Konferenz zu den Händel-Festspielen 1998 in Halle dem Thema „**Metastasio** in der Musik außerhalb Italiens“ gewidmet; 14 Referate zu diesem Thema bilden den Hauptteil dieses Jahrbuch-Bandes.

D. BURROWS (*Charles Burney and Metastasio*, S. 8-18) stellt Burneys dreibändige Metastasio-Biographie von 1796 vor; Grundlage war die veröffentlichte Korrespondenz des poeta cesareo, den Burney als „a representative of old-fashioned aristocratic virtues and genteel manners“ bewunderte (S. 18). – E.T. HARRIS (*Metastasio and Sonata Form*, S. 19-36) verfolgt die Entwicklung der Da capo-Arie von Händel zu Mozart: Bemühungen, das Da capo zu verkürzen, bringen der Sonatenform nahestehende Arientypen hervor, die paradoxerweise wieder zu einer größeren Ausdehnung tendieren (vgl. S. 26). – B.A. BROWN (*Metastasio und das Ballett*, S. 37-63) untersucht Ballettszenarien des späten 18. Jhs, die auf Libretti Metastasio basieren, speziell die einschlägigen Werke des Choreographen Angiolini [der Beitrag enthält mehr Druckfehler als üblich; S. 39 Z. 4 v.o., S. 43 Z. 1 und S. 45 Z. 19 ist „Turnier“ jeweils als ‘Turner’ zu lesen]. – M. ZYWIETZ („(...) not the Slave of Poetry“. *Leonardo Vincis und Georg Friedrich Händels Vertonungen von Pietro Metastasio* Siroe, S. 64-83) identifiziert das für

den Komponisten Sarri (Neapel 1727) eingerichtete Libretto als Vorlage Hayms (S. 66), vergleicht aber Händels Werk mit der ersten Vertonung von Vinci (Venedig 1726). Haym habe die „Vielschichtigkeit“ von Metastasios Cosroe auf den Charakter des „zornig tobenden Tyrannen“ reduziert (S. 69); musikalisch lege Vinci Cosroe auf den Ton „eines heroischen Pathos“ fest (S. 72), Händel gehe vom „‘sensus litteralis’“ des Textes aus (S. 73). – G. BUSCHMEIER (*Metastasio-Bearbeitungen im 18. Jh. am Beispiel der Ezio-Opern von Händel und Gluck*, S. 84-95) vergleicht Händels *Ezio* (1732) mit den beiden Vertonungen desselben Librettos durch Gluck (1750, 1763). Die Kürzungen in den Rezitativen verfolgten das Ziel, „den Anteil der Musik am Drama zu vergrößern“ (S. 95), d.h. Metastasios Logozentrismus (auf je unterschiedliche Weise) abzumildern. – H. LÜHNING (*Mozart und Metastasio*, S. 96-116) zeigt an einem Brief Leopold Mozarts, daß die Arie „als isolierbare musikalische Einheit“ (S. 97) betrachtet wurde: Der zwölfjährige Mozart konnte einen Arientext Metastasios sinngerecht vertonen, ohne die Handlung des Librettos und den Charakter der Figur zu kennen. Im folgenden wird die Arie Massimos aus *Ezio* analysiert, die Mozart 1765 komponiert hatte; dieser seiner ersten Vokalkomposition wird seine letzte Metastasio-Vertonung, Titus’ Arie „Se all’impero, amici dei“ gegenübergestellt (S. 101-103): Mozart bewege sich hier in „altertümlichen Bahnen“, weil „die metastasianische Arie selbst nicht wandlungsfähig war“ (S. 103). – K. NOTT (*J.C. Bach’s Gioas, re di Giuda: a Meeting of Metastasian and Handelian Traditions*, S. 117-134). – R. WIESEND („*Die Poesie ist von dem berühmten Abt Herrn Peter Metastasio*“. *Zur Metastasio-Rezeption in Deutschland um 1750*, S. 135-142) vergleicht die Münchner Aufführung von Galuppis *Alessandro nell’Indie* (1755) mit Hasses für Dresden komponiertem *Demoofonte* (1748) und dem gleichfalls 1748 in Bayreuth aufgeführten *Ezio* (vermutlich ein Pasticcio): Während Hasses Vertonung dem Ausgangstext ungewöhnlich getreu folgte, hatte der in Bayreuth aufgeführte Text „mit dem ursprünglichen *Ezio* nur noch wenig gemein“ (S. 141), denn die Opernkonzeption der Markgräfin Wilhelmine zielte auf „ein Zurückdrängen der dramaturgischen Bedeutung des Wortes“ (S. 142). – R.G. KING (*Metastasio’s L’Impresario delle Canarie and its Fortunes in London*, S. 143-156) bietet ein ausführliches Resumé des amüsanten Intermezzos (S. 144-149) und stellt die englische Adaptation *Capoccio and Dorinna* (1741) von Lewis Theobald (Musik: J.E. Galliard) sowie Th.A. Arnes *Temple of Dullness* (1745) vor, eine Art Fortsetzung zu Theobalds Version. – G. POPPE (*Metastasios Libretti als Vorlage für Opern und Oratorien am Dresdner Hof nach dem Siebenjährigen Krieg*, S. 157-164) befaßt sich mit dem Musikleben in Dresden nach der „Ära Hasse“ (S. 157): Die einzige für Dresden neukomponierte Oper auf einen Text Metastasios nach 1756 war J.G. Naumanns *Clemenza di Tito* (1769, vgl. S. 158), aber für die jährlichen Oratorienaufführungen am Karsamstag griff man häufig auf Dichtungen des poeta cesareo zurück. – A.-J. THÖMING (*Metastasios Ezio in den Opernfassungen von Johann Adolf Hasse*, S. 165-172) vergleicht im Anschluß an ihre noch ungedruckte Dissertation (vgl. S. 166 Anm. 1) Hasses Vertonungen für Neapel (1730) und Dresden (1755). – S. VOSS (*Die Metastasio-Vertonungen des Hamburger Syndikus Jacob Schuback. Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im Hamburg des 18. Jhs*, S. 173-185). – H. SCHNEIDER (*Metastasio in Frankreich*, S. 186-205) verfolgt die französische Metastasio-Rezeption von Rousseaus sehr kritischer Stellungnahme in der *Lettre sur l’opéra* (1742) über Voltaires Vorwort zur Tragödie *Sémiramis* (1748) und die ersten Übersetzungen von Libretti Metastasios (1749) bis zu den Auswirkungen des Buffonistenstreits: Während Rousseau schon seit 1750 zu einer positiveren Einschätzung des Dichters gelangt, leitet ein Anhänger der italienischen Oper wie Chastellux aus Metastasios Opernbüchern das Projekt einer umfassenden Reform der französischen Librettistik ab (vgl. S. 197ff.). – P. VAN REIJEN (*Metastasiologische Streifzüge durch die niederländische Musik- und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, S. 206-219) handelt von der dilettierenden Komponistin Josina von Boetzelauer (1733-1797), die um 1779 eine Arie aus *L’Olimpiade* vertonte, und von der vor allem als Schriftstellerin bekannten Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen), deren Plan, dasselbe Libretto vollständig in Musik zu setzen, offenbar unausgeführt blieb.

DANIELA GOLDIN, *Per una Morfologia dell’aria metastasiana*, aus: *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1986, S. 15-37

GIOVANNA GRONDA, *Metastasiana*, *Rivista italiana di Musicologica* 19 (1984), S. 134-332

→ *Hasse-Studien* 3. 1996, hrsg. von WOLFGANG HOCHSTEIN und REINHARD WIESEND (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München), Stuttgart: Carus-Verlag 1996, 96 S.

WENDY HELLER, *Reforming Achilles: gender, opera seria and the rhetoric of the enlightened hero*, *Early Music* 26 (1998), S. 562-581

ELISABETH THERESIA HILSCHER, *Der Kaiserliche Hofpoet Pietro Metastasio (1698-1782). Zur Kulturgeschichte des Hofes Kaiser Karls VI.*, in: Jahressgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 23/2000, S. 1-10

KLAUS HORTSCHANSKY, *Die Rezeption der Wiener Dramen Metastasios in Italien*, aus: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, S. 407-420

JACQUES JOLY, *Le Didascalie per la recitazione nei drammi del Metastasio*, aus: Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Atti dei Convegni Lincei, 65), Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1985, S. 277-291

JACQUES JOLY, *Deux fêtes théâtrales de Métastase: Le Cinesi et L'Isola Disabitata*, aus: Chigiana 29-30, N.S. 9/10 (1975), S. 415-463

JACQUES JOLY, *Metastasio e le sintesi della contraddizione. Dall'Enea negli Elisi all' Adriano in Siria*, aus: J.J., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze 1990, S. 11-83

JACQUES JOLY, *Un'ideologia del sovrano virtuoso*, aus: J.J., *Dagli elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze 1990, S. 84-94

JACQUES JOLY, *Il fragore delle armi nella Nitteti*, aus: J.J., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730-1850*, Firenze 1990, S. 112-138

JACQUES JOLY (ed), *Pietro Metastasio – Pasquale Anfossi. Adriano in Siria. Partitura dell'opera in facsimile*, Mailand 1983

S. 9-64: *Il nuovo clima viennese*

ERIKA KANDUTH, *Metastasio «viennese»: i componimenti sacri*, Italianistica 13 (1984), S. 125-143

JOSÉ-MÁXIMO LEZA, *Metastasio on the Spanish stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s*, Early Music 26 (1998), S. 623-631

HELGA LÜHNING, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera Seria von Hasse bis Mozart* (Analecta Musicologica, 20), #####: Arno Volk – Laaber 1983

PIER VINCENZO MENGALDO, *La rima nei recitativi di Metastasio*, in: Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à ALDO MENICHELLI, éd. par M.-C. GERARD-ZAI, P. GRESTI, S. PERRIN, PH. VERNAY, M. ZENARI, Genf: Slatkine 2000, S. 481-493

NICOLA MEROLA, *La tragedia congetturale. Nota su Metastasio*, Studi Romani 31 (1983), S. 161-172

*Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, hg. von ANDREA SOMMER-

MATHIS und ELISABETH THERESIA HILSCHER (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 676. Bd), Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 2000, 418 S., 48 Abb.

Der schön gedruckte Band enthält 18 Beiträge von Spezialisten aus Italien, Spanien, England, Amerika, der Schweiz, Deutschland und natürlich Österreich, in vier Gruppen: Drei Aufsätze skizzieren **Prämissen** der Metastasio-Studien: REINHARD STROHM (*The contribution of musicology to Metastasio studies*, S. 15-26) umreißt vier Forschungsfelder („Musical structure and musical dramaturgy; The attitude of dramatists and critics to music; Performance and audience; The aesthetics of sung poetry“). — ERIKA KANDUTH (*Metastasio als Hofdichter*, S. 37-44) skizziert ein Portrait auf der Grundlage zeitgenössischer Quellen.

Die zweite Gruppe, **Pietro Metastasio am Wiener Kaiserhof**, umfaßt sechs Beiträge: DON NEVILLE (*Metastasio: Poet and Preacher in Vienna*, S. 47-61) liest Metastasios Oratorien- (und Opern-)Libretti vor dem Hintergrund zeitgenössischer Predigtlehren. — ELISABETH THERESIA HILSCHER (*Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*, S. 63-72), nimmt an, daß Metastasio in seine Libretti nicht nur „die panegyrische Phraseologie zum habsburgischen Tugendkodex“ einwebte (S. 72), sondern geradezu Karl VI. portraitierte, was angesichts der „semantischen Mehrschichtigkeit“ der Texte einer europaweiten Rezeption nicht entgegenstand (ebd.). — OTTO G. SCHINDLER (*Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster „Opera-Meister zu Wien“*, S. 73-114), skizziert anhand der Akten anschaulich und anekdotenreich Freud und Leid des Wiener Theaterpächters (1723-1739). — LEONIE DE MADDALENA (*Die Gebrüder Galliani und die Festopern Metastasios. Unter besonderer Berücksichtigung der Festa teatrale Partenope (1767)*, S. 143-156), macht auf Skizzenbücher Fabrizio Galliaris (1709-1790) aufmerksam. — SYBILLE DAHMS (*Wiener Ballett zur Zeit Metastasios*, S. 157-168) faßt die Geschichte des dramatischen Handlungsballetts in Wien zusammen.

Die umfangreichste Gruppe (acht Beiträge) ist **Pietro Metastasio auf den europäischen Bühnen** gewidmet; meist handelt es sich um Mikroanalysen, die die Aufführungsgeschichte eines Werkes in einer Stadt, oder für einen eng begrenzten Zeitraum dokumentieren: FRANCESCO COTTICELLI (*Metastasio a Napoli. Vicende di Orti Esperidi*, S. 171-184), vergleicht zwei Werkfassungen von 1721 und 1751. — PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Un impero centenario: Didone sul trono di Partenope*, S. 185-219) analysiert acht zwischen 1724 und 1794 in Neapel aufgeführte Vertonungen der *Didone abbandonata*. — ANDREA SOMMER-MATHIS (Achille in Sciro – eine europäische Oper? *Drei Aufführungen von Metastasios dramma per musica in Wien, Neapel und Madrid*, S. 221-250), vergleicht Vertonungen von 1736, 1737 und 1744. — JUAN JOSÉ CARRERAS / JOSÉ MÁXIMO LEZA (*La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)*, S. 251-267) konzentrieren sich vor allem auf die Aufführungen des *Demetrio* in Madrid 1736 (in sp. Übers.) und 1738 (im it. Original). — ROSY CANDIANI, *Tra Vienna e Dresda. L'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda* (S. 269-282). — NICHOLAS SAWLEY (*Artaserse on the London Stage*, S. 283-291), vergleicht die in London 1734-1785 aufgeführten *Artaserse*-Vertonungen und Arnes englische Version (*Artaxerxes*, in London 1761-1795/96, und darüber hinaus, auf den Spielplänen). — MICHAEL BURDEN (*Metastasio's „London Pasties“: Curate's Egg or Pudding's Proof?*, S. 293-309) zeigt am Beispiel der Vertonungen von *L'Olimpiade*, daß „London – like almost everywhere else – never saw Metastasio's 'real text'“ (S. 301), da meist mehr als die Hälfte der Arien ersetzt wurde. — REINHARD MEYER (*Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios*, S. 311-352) bietet nur knapp kommentierte Aufführungsstatistiken (alle ermittelten Aufführungen für *Artaserse* und *Demetrio*; alle Aufführungen von Opern nach Metastasio in Berlin, London, Prag, Wien und sechs italienischen Städten 1730-1780), ohne Angaben zur Quellenbasis. Bei Inszenierungen und Librettodrucken rechnet MEYER offenbar durchgehend mit einer „Dunkelziffer [sic] von 10 %“ (S. 338f.), was eine gewisse Vorsicht im Umgang mit seinen Daten geraten erscheinen läßt.

In der letzten Gruppe, **Metastasio und die Österr. Akademie der Wissenschaften**, findet sich allein der kunsthistorische Beitrag von WERNER TELESKO, *Das Programm des Deckenfreskos im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien* (S. 355-365). — Der gehaltvolle Band liefert einen substantiellen Beitrag zur Metastasio-Forschung.

RAYMOND MONELLE, *The Rehabilitation of Metastasio*, *Music and Letters* 57 (1976), S. 268-291

RUTH E. MÜLLER, *Der einsame Herrscher – Überlegungen zur Darstellung von Macht in der italienischen Hofoper des 18. Jahrhunderts* [zu **Metastasio**], in: Für eine lebendige Wissenschaft des Politischen. Festschrift für EKKEHART KRIPPENDORF zum 65. Geburtstag, hrsg. von

THOMAS GREVEN und OLIVER JARASCH (edition suhrkamp, 2129), Frankfurt / M.: Suhrkamp 1999, S. 395-404

GABRIELE MURESU, *Metastasio e la tradizione poetica italiana*, La Rassegna della letteratura italiana 88, Serie 8 (1984), S. 24-51

GABRIELE MURESU, *Metastasio e la tradizione poetica italiana*, in: Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Atti dei Convegni Lincei, 65), Roma: Accademia nazionale die Lincei 1985, S. 111-146

DON NEVILLE, *Opera or oratorio? Metastasio's sacred opere serie*, Early Music 26 (1998), S. 596-607

DON NEVILLE, *Moral Philosophy in the Metastasian Dramas*, in: Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera. A Symposium. February 11-13, 1982 (Studies on Music from the University of Western Ontario, 7), London – Ontario 1982, S. 28-46

ETTORE PARATORE, *L' Andromaque del Racine e la Didone abbandonata del Metastasio*, in: Scritti in onore di LUIGI RONGA, Milano-Napoli 1973, S. 515-547

CHIARA PELLEGRINO, *Parole e silenzi delle eroine nei drammi di Metastasio*, Italienische Studien 20 (1999), S. 58-72

Der Aufsatz läßt den Leser ein wenig ratlos zurück: Die Verfasserin sieht sehr wohl, daß „in un tipo di opera in cui tutto è verbalizzato“ (S. 64) das Schweigen nicht nur beredt, sondern ausgesprochen wortreich ist, da die (speziell weiblichen) Figuren in zahlreichen Apartes oder Monologen konstatieren, daß sie nicht sprechen wollen oder können. Eine Analyse, so möchte man meinen, hätte diese Paradoxie zu erklären (z.B. indem das Schweigen der Figur, die Aparte-Kommentare einer vermittelnden Erzählerinstanz zugewiesen würden; vgl. M. PFISTER, *Das Drama*, München <sup>8</sup>1994, S. 248); Frau PELLEGRINO aber beschränkt sich darauf, einerseits den metastasianischen Logozenismus, andererseits die Rekurrenz des Schweigens weiblicher Figuren zu konstatieren (S. 58-64). Im zweiten Abschnitt über die „parole“ (S. 64-72) wird u.a. festgestellt, daß die Liebe eine zentrale Stellung einnimmt (S. 65), daß Metaphern und Gleichnisse oft auf die belebte oder unbelebte Natur verweisen (S. 69) und daß die Kommunikation zwischen Männern und Frauen in besonderem Maße vom Scheitern bedroht ist (S. 71); das alles ist zweifellos richtig, aber man erinnert sich vage, es schon irgendwo gelesen zu haben. Wo genau das Erkenntnisinteresse der Studie liegt, bleibt unklar.

GIORGIO PETROCCHI, *Un melodramma romano del Metastasio*, in: Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento, a cura di GIORGIO PETROCCHI, #####: Istituto dell'Enciclopedia Italiana #####, S. 39-46

NINO PIROTTA, *Metastasio and the Demands of his Literary Environment*, in: Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera. A Symposium. February 11-13, 1982 (Studies on Music from the University of Western Ontario, 7), London – Ontario 1982, S. 10-27

NINO PIROTTA, *Metastasio e i teatri romani*, aus: N.P., Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero, Venezia: Marsilio 1987, S. 291-307

NINO PIROTTA, *I musicisti nell'epistolario di Metastasio*, aus: N.P., Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero, Venezia: Marsilio 1987, S. 277-289



HAROLD S. POWERS, *Xerse trasformato*, in: *La drammaturgia musicale*, a cura di LORENZO BIANCONI, Bologna: Società editrice il Mulino 1986, S. 229-241

MICHAEL F. ROBINSON, *The Ancient and the Modern: A Comparison of Metastasio and Calzabigi*, *Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera. A Symposium*. February 11-13, 1982 (*Studies on Music from the University of Western Ontario*, 7), London – Ontario 1982, S. 137-147

ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio e Galuppi a Vienna*, aus: *Galuppiana* 1985. Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di M.T. MURARO e F. ROSSI (*Quaderni della rivista italiana di musicologia. Società italiana di musicologia* 13), Firenze: Olschki 1986, S. 257-277

ELENA SALA DI FELICE, *Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di M.T. Muraro, Firenze: Olschki 1986, S. 39-97

ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio e il melodramma: la parola e la scena*, aus: *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di E.G. ZORZI e S. ROMAGNOLI, Bologna: Società editrice il Mulino 1985, S. 157-188

ELENA SALA DI FELICE, *Delizie e saggezza dell'antica Cina secondo Metastasio*, aus: *Opera & Libretto II* (Fondazione Giorgio Cini. Studi di Musica Veneta), Firenze: Olschki 1993, S. 85-106

ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio sulla scena del mondo*, *Italianistica* 13 (1984), S. 41-70

ELENA SALA DI FELICE, *L' Ezio del Metastasio*, in: *Metastasio e il melodramma*. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982, a cura di E. SALA DI FELICE e L. SANNIA NOWÉ, Padova: Liviana 1985, S. 47-62

ELENA SALA DI FELICE, *Virtù e felicità alla corte di Vienna*, aus: *Metastasio e il melodramma*. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982, a cura di E. SALA DI FELICE e L.S. NOWÉ, Padova: Liviana 1985, S. 55-87

ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio*, aus: *Forme del melodrammatico. Parole e Musica (1700-1800)*. Contributi per la storia di un genere, a cura di BRUNO GALLO, Milano: Guerini 1985, S. 111-113

ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio e il melodramma: la parola e la scena*, aus: *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di E.G. ZORZI e S. ROMAGNOLI, Bologna: Società editrice il Mulino 1985, S. 157-188

- GIORGIO SANTANGELO, *Nota introduttiva a L'Olimpiade del Metastasio*, aus: *Stimmen der Romania. Festschrift für W. THEODOR ELWERT zum 70. Geburtstag*, hg. von G. SCHMIDT und M. TIETZ, #####: B. Heymann 1980, S. 369-375
- LIONELLO SOZZI, «*Notre divin Metastase*»: *Fortuna e modelli francesi*, aus: *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Atti dei Convegni Lincei, 65)*, Roma: Accademia nazionale dei Lincei 1985, S. 301-320
- ROGER SAVAGE, *Staging an opera: letters from the Caesarian poet*, *Early Music* 26 (1998), S. 583-595
- CHERYL RUTH SPRAGUE, *A comparison of five musical settings of Metastasio's Artaserse*, Ph.D. University of California, Los Angeles 1979
- REINHARD STROHM, *Dramatic dualities: Metastasio and the tradition of the opera pair*, *Early Music* 26 (1998), S. 551-561
- REINHARD STROHM, *L' Alessandro nell'Indie del Metastasio e le sue prime versioni musicali*, in: *La drammaturgia musicale*, a cura di LORENZO BIANCONI, Bologna: Società editrice il Mulino 1986, S. 157-176
- EDOARDO TADDEO, *Metastasio da Marino a Seneca*, *Giornale storico della letteratura italiana*, 164 (1987), S. 321-508
- MARIO VANI, *Metastasio. Poeta cesareo e cittadino di Roma*, Turin: Società editrice internazionale 1960
- CLAUDIO VARESE, *Scena, Linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento. Dal Romanzo libertino al Metastasio*, Roma: Bulzoni 1985  
S. 211-236: *Tempo e struttura nel dramma metastasiano*
- CLAUDIO VARESE, *Metastasio scrittore in prosa*, aus: *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982*, a cura di E. SALA DI FELICE e L.S. NOWÉ, Padova: Liviana 1985, S. 11-38
- CLAUDIO VARESE, *Tempo e struttura nel dramma metastasiano*, aus: *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Atti dei Convegni Lincei, 65)*, Roma: Accademia nazionale dei lincei 1985, S. 147-166
- WALTHER VETTER, *Deutschland und das Formgefühl Italiens. Betrachtungen über die **Metastasianische** Oper*, *Deutsches Jb. für Musikwiss.* (1959), S. 7-37
- PIERO WEISS, *Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria*, *Journal of Musicology* 1 (1982), S. 385-394
- REINHARD WIESEND, *La rappresentazione dell'eroe come ruolo drammatico: l'Alessandro di Metastasio*, *Opera & Libretto* II (1993), S. 67-83

Die Titelfigur in *Alessandro nell'Indie* wird überzeugend als idealtypische Verkörperung herrscherlicher Tugend (konkret: der Goßmut) gedeutet; in Alexander konkretisiert sich die Idee des Absolutismus, er steht deshalb über der Intrige. Der Vorwurf, ein derart eindimensionaler Charakter sei undramatisch, wird zu Recht mit dem Hinweis auf die Eigenart der Dramaturgie Metastasios zurückgewiesen (S. 74f.). [Neben intratextuellen spielen sicher auch intertextuelle Oppositionen eine Rolle: Metastasios Alessandro steht in – keineswegs undramatischem – Gegensatz zu 'unvernünftigen' Herrschern wie Serse, der seinerseits in Minatos/Stampiglias noch 1738 von Händel vertontem Textbuch ohne positiven Antagonisten bleibt.] Andererseits steht Alessandro nie an der Spitze der Rollenhierarchie, wie sie durch die Zahl der Arien bestimmt wird, sondern nimmt gewöhnlich die dritte oder vierte Stelle ein (vgl. die Übersicht über die verschiedenen Vertonungen, S. 82f.).

REINHARD WIESEND *Der Bayreuther Ezio von 1748: ein Machwerk?*, in: Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998, hg. von PETER NIEDERMÜLLER und REINHARD WIESEND (Schriften zur Musikwissenschaft, 7), Mainz: Are Edition 2002, S. 85-96

Stellt die Bayreuther Version des Metastasio-Librettos vor. Der Text wurde extrem gekürzt (es blieben nur 38 % der originalen Rezitative übrig, vgl. S. 88), ohne Rücksicht auf die Versform (vgl. S. 88-91 [in der S. 89f. zitierten Passage ergeben die hypometrischen Verse „La fedeltade imiti? / è sciolto il freno“ zusammen einen regulären Endecasillabo. Andere Bruchstücke lassen sich zu zehn- oder zwölfsilbigen Versen zusammenfassen; es wäre zu prüfen, ob solche Unregelmäßigkeiten nicht durch die Nachlässigkeit des Setzers, bzw. des Korrektors zu erklären sind]). Die Musik hatte vermutlich Pasticcio-Charakter, Johann Adolf Hasse, der sich im Juni 1748 in Bayreuth aufhielt (vgl. S. 86f.), steuerte höchstens einzelne Arien bei (vgl. S. 93f.; außerdem S. HENZE-DÖHRING, S. 109-111). Wilhelmine scheint die „Akzentuierung des Szenisch-Visuellen“ (S. 95), auch durch Balletteinlagen, wichtiger gewesen zu sein als das Libretto.

REINHARD WIESEND, *Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren*, Archiv für Musikwissenschaft 40 (1983), S. 255-275

IMANUEL WILHEIM, *Metastasio als Regisseur von Poro: ein Versuch*, Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 46. Jg. (2000), Kassel etc., S. 313-334

Resümiert (nach einleitenden Bemerkungen zum Verhältnis von Charaktertypus und Affektenlehre) Metastasios bekannte Äußerungen zur Gruppierung der Sänger auf der Bühne und entwirft auf dieser Grundlage ein hypothetisches Inszenierungskonzept.

H.CHR. WOLFF, *Das Märchen von der neapolitanischen Oper und Metastasio*, Analecta Musicologica 9 (1979), S. 94-111

## **1784DIDEROT**

LUCIANA ALOCCO BIANCO, *Diderot et le „Drame Lyrique“*, in: Diderot, les Beaux-Arts et la musique. Actes du colloque International tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984, Aix-en-Provence: Université de Provence 1986, S. 277-286

BEATRICE DIDIER, *Les Opéras imaginaires de Diderot*, in: Diderot, les Beaux-Arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984, Aix-en-Provence: Université de Provence 1986, S. 241-260

MARIA MAJNO GOLUB, *Diderot et l'opéra-comique: Absolution du burlesque, réussite du pathétique*, in: Diderot, les Beaux-Arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984, Aix-en-Provence: Université de Provence 1986, S. 261-275

ROBERT LOY, *Diderot's unedited Plan d'un opéra comique*, The Romanic Review 46 (1955), S. 3-24

JOHN PAPPAS, *L'opéra français contre l'italien: la solution de Diderot dans Le Neveu de Rameau*, in: Diderot, les Beaux-Arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984, Aix-en-Provence: Université de Provence 1986, S. 233-240

JACQUES PROUST, *A propos d'un plan d'opéra-comique de Diderot*, Revue de la société d'histoire du théâtre 7 (1955), S. 173-188

#### **1786DUROULLET**

ALESSANDRA MARTINA, *Retorica e tragedia per musica. L'Iphigénie en Aulide di Gluck*, Il saggiatore musicale 7 (2000), S. 61-78

#### **1786FRIEDRICH**

HEINZ KLÜPPELHOLZ, *Sulla, Cinna und das Libretto: Zur Oper Sylla von Friedrich II.*, in: Forschungen und Studien zur Fridericianischen Zeit II. Fridericianische Miniaturen 1, hrsg. von JÜRGEN ZIECHMANN, Bremen: Ziechmann 1988, S. 131-146

#### **1787GALIANI**

MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana*,#####: Arnaldo Forni 1975 [Reprint]  
S. 396-443: *Il Socrate immaginario*

#### **1790POGGI**

JOHANNES STREICHER, *Goldoni après Goldoni. „De locandiera en locandiera“*, aus: Musiques goldoniennes. Hommage à JACQUES JOLY. Outre-monts, Paris: Circé 1995, S. 185-196 [→ Vorlagen: Autoren]

#### **1792FAVART**

A. FONT, *Favart: L'Opéra-Comique et la Comédie-Vaudeville aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*,##### 1894

DÖRTE SCHMIDT, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart – Weimar: Metzler 2001, X + 331 S. [→ Stoffe: Armida]

### 1793GOLDONI

MICHAEL BRAGO, *Haydn, Goldoni, and Il mondo della luna*, *Eighteenth-Century Studies* 17 (1983), S. 308-332

DANIEL BRANDENBURG, *Sulla ricezione del pensiero goldoniano a Napoli*, aus: *Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793)*. Atti dell'incontro di Studio Narni, 11-12 dicembre 1993 a cura di G. CILIBERTI e B. BRUMANA, Perugia: Cattedra di storia della musica dell'Università degli studi di Perugia – Centro di studi musicali in Umbria 1994, S. 69-76

LUISA COSI, *Due oratori goldoniani*, *Nuova rivista musicale italiana*, 4 (1986), S. 515-537

JOSÉ DA COSTA MIRANDA, *O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Libretos de dramas para música, das bibliotecas da Academia das ciências e Universidade de Coimbra*, *Estudos italianos em Portugal* 37 (1974), S. 41-77

TED A. EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and drammi giocosi per musica* (*Studies in Italian Culture. Literature in History*, 3), New York, Bern, Frankfurt/M., Paris: Peter Lang #####

TED A. EMERY, *Goldoni's Pamela from Play to Libretto*, *Italica* 64 (1987), S. 572-582

TED A. EMERY, *Da La Bottega da Caffè a La Bottega del Caffè: Le contraddizioni del Mercato e la riforma goldoniana*, aus: *Pubblicazioni della «Casa di Goldoni» 7. Studi Goldoniani*, a cura di NICOLA MANGINI, Venezia 1985, S. 46-59

FABIO FANO, *La musica nelle memorie e nel teatro di Carlo Goldoni*, aus: *Pubblicazioni della «Casa di Goldoni» 4. Studi Goldoniani*, a cura di NICOLA MANGINI, Venezia 1976, S. 66-82

FRANCO FIDO, *Riforma e «controriforma» del teatro: i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753*, aus: *Pubblicazioni della «Casa di Goldoni» 7. Studi Goldoniani*, a cura di NICOLA MANGINI, Venezia 1985, S. 60-72

FRANCO FIDO, *Le tre Griselde: Appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze: Olschki 1982, S. 345-363

FRANCO FIDO, *Le tre Griselde e un episodio dei Mémoires: appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in: *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma: Bulzoni 1984, S. 168-188

GIANFRANCO FOLENA, *Il Francese di Carlo Goldoni*, in: Atti del colloquio sul tema: Goldoni in Francia (Roma, 29-30 maggio 1970), Roma: Accademia Nazionale dei lincei 1972, S. ###-###

GIANFRANCO FOLENA, *Goldoni librettista comico*, in: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 21-32

PAOLO GALLARATI, *L'Europa del melodramma. Dal Calzabigi a Rossini* (Torino. Collana del corso di laurea in Discipline artistiche, Musicali e dello Spettacolo. Università di Torino, Sezione Musica, 1), Alessandria: Ed. dell'Orso 1999, 362 S.

Der zweite Teil wird mit einem Aufsatz zu Goldonis Opernästhetik eröffnet (S. 161-172).

*Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia 1995, 438 S.

DANIEL HEARTZ, *Vis comica: Goldoni, Galuppi and l'Arcadia in Brenta (Venice, 1749)*, in: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 33-73

WILLIAM C. HOLMES, *Pamela transformed*, Musical Quarterly 38 (1952), S. 581-594

C. MAEDER, *Goldoni's Libretti for Opera Seria*, in: Goldoni and the Eighteenth-Century Theatre, ed. by JOSEPH FARRELL, Lewiston, NY: Edwin Mellen 1997, S. 219-232

DAVID NEWTON MARINELLI, *Carlo Goldoni as Experimental Librettist*, in: The Drammi Giocosi of 1750. Ph.D. New Brunswick, NJ 1988 Doctor of Philosophy. Graduate Program in Italian, New Brunswick, NJ October 1988, S. 2-3

GABRIELE MURESU, *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma: Bulzoni 1982

S. 9-53: Goldoni e il melodramma: il rifacimento della Griselda di Apostolo Zeno

GABRIELE MURESU, *Goldoni e il melodramma: il rifacimento della Griselda di Apostolo Zeno*, La Rassegna della letteratura italiana 85 serie 7 (1981), S. 475-500

GIUSEPPE ORTOLANI, *Appunti sui melodrammi giocosi*, in: Il teatro di Goldoni, a cura di MARZIA PIERI, Bologna: Società editrice il Mulino 1993, S. 319-328

KURT RINGGER, *Il coadiutore e la Pupilla: autobiografia e opera buffa nei Memoires di Carlo Goldoni*, Pubblicazioni della «Casa di Goldoni». Quaderno 6: Studi Goldoniani, a cura di NICOLA MANGINI, Venezia 1982, S. 185-192

MICHAEL F. ROBINSON, *Three Versions of Goldoni's Il filosofo di Campagna*, in: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 75-85

ELISABETH STEINDL, *Pamela im Wandel. Carlo Goldonis Bearbeitungen des Romans Pamela: Or, Virtue Rewarded von Samuel Richardson* (Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik, 10), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2002, 184 S.

Leider kommt diese Wiener Diss. über das Niveau einer nicht allzu guten Hauptseminararbeit nicht hinaus. Frau STEINDL vergleicht Richardsons Roman (1740), Goldonis Komödie *La Pamela* (1750) und das Libretto *La Buona Figliuola* – da ihr offenbar der zur Uraufführung von Dunis Vertonung (Parma 1757) gedruckte Text [Sartori 4167] nicht zur Verfügung stand, vermag sie nicht zu sagen, ob die Ensemble-Finali von Goldoni oder erst von Piccinni (UA seiner Vertonung: 1760) eingeführt wurden (vgl. S. 122). Knappe Bemerkungen zur „gegenseitigen Erhellung von Musik und Literatur“ (S. 19-26) zitieren natürlich Mozarts Brief über die Poesie als „der Musick gehorsame Tochter“, Straussens *Capriccio* und A.A. ABERTS unselige Charakterisierung des Librettos als „keine Dichtung in landläufigem Sinne“ (S. 24) – spätestens wenn man belehrt wird, Schauspieler hätten in der frühen Neuzeit „keinen Anspruch auf ein kirchliches Begräbnis“ gehabt (S. 100), kommt einem Flauberts *Dictionnaire des idées reçues* in den Sinn. Die Bemerkungen zum Libretto als Gegenstand der Literaturwissenschaft (S. 22-26) spiegeln den Forschungsstand von 1970, obwohl auch neuere Arbeiten zitiert werden. – Die folgenden Kapitel behandeln „Die Gattungstransformation als technische Herausforderung“ (S. 27-47; wesentlich zum Wechsel von der Figurenperspektive der Briefe schreibenden Pamela Richardsons zur dramatischen Darstellungsform, S. 32f., und zur Verknappung und Veränderung der Handlung), die Propagierung bürgerlicher Werte bei Richardson und Goldoni (S. 49-95; daß Goldonis Pamela und die *buona figliuola* Cecchina beide adlig sind, wird natürlich konstatiert [vgl. S. 75], aber die Bedeutung dieser Änderung wird kaum diskutiert) und die Bedeutung von Komödie und Libretto für Goldonis Theaterreform (S. 97-161; für *La buona figliuola* wird zutreffend, aber nicht über den Stand der Forschung hinausgehend auf die u.a. von französischen Vorbildern geprägte Empfindsamkeit [S. 148f.] und die Bedeutung der *parti serie* und *mezzi caratteri* neben den *parti buffe* verwiesen [S. 145f.]). Auf den Gedanken, Goldonis Libretto mit Voltaires eng verwandter (vgl. S. 44f.) *Nanine* zu vergleichen oder die Veränderungen des Textes durch (mindestens) drei Vertonungen (vgl. S. 17) hindurch zu verfolgen, ist Frau STEINDL nicht gekommen; und da sie mit ihren Texten nicht übermäßig viel anzufangen weiß, schwadroniert sie lieber über alles und jedes. So liest man Abenteuerliches z.B. über den Karneval in Venedig, der angeblich „von Anfang Oktober bis zu Christi Himmelfahrt“ gedauert habe, immerhin „in der Fastenzeit vor Weihnachten [*sic*] und Ostern unterbrochen“ worden sei (S. 55; hier sind ihr offenbar Karneval und Opern-*Stagioni* durcheinandergeraten, vgl. S. 60). In diesem Zusammenhang wird auch eine Reader's Digest-Version von Bachtins Karnevals-konzept geboten (S. 55f.), die Bachtin-Kritik der letzten 30 Jahre wird natürlich ignoriert. Die Ursprünge der *Commedia dell'arte* werden (S. 97-100) abgehandelt, ohne daß eine einzige einschlägige Forschungsarbeit zitiert wird; als antike Vorbilder werden Plautus und Terenz genannt, der Mimus kommt nicht vor. „Die Wurzeln der Komischen Oper“ werden bei der Florentiner *Camerata* gesucht (S. 111), und die Behauptung, Monteverdi ebne „die Bahn für ein klares *prima la musica*“ (S. 112), kann nur auf einem eklatanten Mißverständnis beruhen. Neben ein paar hübschen Stilblüten („Die Regierung der Serenissima sieht sich aufgrund zu großer Ausschreitungen sogar veranlaßt einzuschreiten“, S. 60) bleibt als Gewinn der Lektüre somit nur die Erkenntnis, daß „das Wasserclosett (1778) und die Entwicklung der Gasbeleuchtung (1798) (...) weitere Zeichen des unaufhaltsamen Fortschritts“ sind (S. 77).

GERARDO TICCHINI, *Libretti Napoletani, Libretti Tosco-Romani: Nascita della commedia per musica goldoniana*, *Studi musicali* 26 (1997), S. 377-415

FRANCO VAZZOLER, *A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica*, in: *Forme del melodrammatico. Parole e Musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di BRUNO GALLO, Milano: Guerini 1988, S. 115-143

ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Settecento*, Busto Arsizio: Bramante Editrice 1978 S. 452-480: Goldoni e l'opera comica

## 1794DURAZZO

BRUCE ALAN BROWN „*Mon opéra italien*“: *Giacomo Durazzo and the Genesis of Alcide al bivio*, in: Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS und ELISABETH THERESIA HILSCHER (Österreichische Akademie der Wis-

senschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 676. Bd), Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 2000, S. 115-142

Sucht zu erweisen, Durazzo habe Hasses Oper (1760) als eine Art Probelauf für Traettas *Armida* (1761, it. Text von Durazzo nach Quinault) genutzt.

ROBERT HAAS, *Gluck und Durazzo im Burgtheater. (Die Opera comique in Wien)*, Zürich, Wien, Leipzig: Amalthea #####

### **1794VERAZI**

THOMAS BETZWIESER, *Opéra comique als italienische Hofoper: Grétrys Zemira e Azor in Mannheim (1776)*, in: Mannheim – Ein *Paradies der Tonkünstler?* Kongressbericht Mannheim 1999, hrsg. von L. FINSCHER, B. PELKER, R. THOMSEN-FÜRST (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, 8), Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2002, S. 435-466

MARITA PETZOLDT McCLYMONDS, *Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy*, in: Opera and the Enlightenment, hrsg. von THOMAS BAUMANN und MARITA PETZOLDT McCLYMONDS, Cambridge University Press, S. 119-132

MARITA PETZOLDT MYCLYMONDS, *Verazi, Coltellini and the Mannheim-Vienna Connection*, in: Mannheim – Ein *Paradies der Tonkünstler?* Kongressbericht Mannheim 1999, hrsg. von L. FINSCHER, B. PELKER, R. THOMSEN-FÜRST (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, 8), Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2002, S. 307-316

### **1795CALZABIGI**

ANNA LAURA BELLINA, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. Le Festin de Pierre e Sémiramis*, in: La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di FEDERICO MARRI, Firenze: Olschki 1989, S. 107-117

BRUNO BRIZI, *Uno spunto polemico calzabigiano: Ipermestra o le Danaïdi*, in: La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di FEDERICO MARRI, Firenze: Olschki 1989, S. 119-145

FRANCESCA ROMANA CONTI, *Amiti e Ontario di Ranieri Calzabigi: L'esotismo borghese di un intellettuale classicista*, in: Opera & Libretto II (Fondazione Giorgio Cini. Studi di Musica Veneta), Firenze: Leo S. Olschki 1993, S. 127-155



MARIANGELA DONÀ, *Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi*, *Analecta Musicologica* 14 (1974), S. 268-300

PAOLO GALLARATI, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: La Lulliade*, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 13 (1979), S. 531-563

PAOLO GALLARATI, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 14 (1980), S. 497-538

PAOLO GALLARATI, *L'Europa del melodramma. Dal Calzabigi a Rossini* (Torino. Collana del corso di laurea in Discipline artistiche, Musicali e dello Spettacolo. Università di Torino, Sezione Musica, 1), Alessandria: Ed. dell'Orso 1999, 362 S.

Die ersten vier Aufsätze kreisen um Ranieri de' Calzabigi, von seinem poetischen Kommentar zum Buffonistenstreit (dem heroisch-komischen Epos *La Lulliade*, vgl. S. 23-65) über seine Auseinandersetzung mit Metastasio (S. 67-121) zum Konzept einer „*musique de déclamation*“ (S. 123-134); ein vierter Aufsatz ist Durazzos Reformschrift *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* (1756) gewidmet (S. 135-158).

HANS HAMMELMANN – MICHAEL ROSE, *New Light on Calzabigi and Gluck*, *Musical Times* 110 (1969), S. 609-611

HERTHA MICHEL, *Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Mit einer biographischen Einleitung*, *Gluck-Jahrbuch* 4 (1918), S. 99-171

GABRIELE MURESU, *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma: Bulzoni 1982

S. 55-77: *Ranieri de' Calzabigi e la «Querelle des Bouffons»*

GUIDO PADUANO, *La riforma di Calzabigi e Gluck e la drammaturgia classica*, in: *La Figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi* (Livorno, 14-15 dicembre 1987) (*Historiae musicae cultores Bibliotheca*, 54), a cura di FEDERICO MARRI, Firenze Leo S. Olschki 1989, S. 15-27

## **1796PEPOLI**

THOMAS BAUMANN, *Alessandro Pepoli's Renewal of the tragedia per musica*, in: *I vicini di Mozart I. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1989, S. 211-0220

## **1797GOTTER**

S. HENZE-DÖHRING, *Körperästhetik im Sprech- und Musiktheater des späten 18. Jhs. Romeo und Julie als Trauerspiel und als Melodram* [Musik A. Benda, Text F.W. Gotter, 1776], in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissen-*

*schaft*, hrsg. von H.-P. BAYERDÖRFER (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 29), Tübingen: Niemeyer 1999, S. 139-144

Zeigt, „daß die Ausdrucksästhetik des Musiktheaters dieser Epoche mit der des Sprechtheaters unvereinbar war“ (S. 142), weil im Sprechtheater die Körpersprache die in der Oper der Musik vorbehaltene Aufgabe der „Vergegenwärtigung des (...) Unsagbaren“ (ebd.) übernahm.

### **1797PETROSELLINI**

RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Die Wiener Fassung von Pasquale Anfossis Il curioso indiscreto*, in: I vicini di Mozart I. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1989, S. 35-98

WERNER BOLLERT, *Giuseppe Petrosellini quale librettista di opere*, Rivista Musicale Italiana 43 (1939), S. 531-538

ALBERT GIER, *Spiele von Liebe und Tod. Scherz und Ernst im Libretto von La finta giardiniera*, in: Programmheft Nationaltheater Mannheim. Wolfgang Amadeus Mozart, La finta giardiniera. Spielzeit 2000/01, S. 5-12

ALBERT GIER, *La finta giardiniera – ein ernster Scherz*, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart. Wolfgang Amadeus Mozart, *La finta giardiniera*. Spielzeit 2002/2003, S. 49-64

DANIELA GOLDIN, *Il Barbiere di Siviglia da Beaumarchais all'opera buffa*, in: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 323-349

### **1797SEDAINE**

M.A. RAYNER, *The Social and Literary Aspect of Sedaine's Dramatic Work*, Diss. London 1959/60

### **1799BEAUMARCHAIS**

THOMAS BETZWIESER, *Exoticism and politics: Beaumarchais' and Salieri's Le Couronnement de Tarare (1790)*, Cambridge Opera Journal 6 (Juli 1994), S. 91-112

H. KLING, *Caron de Beaumarchais et la musique*, Rivista Musicale italiana 7 (1900), S. 673-697

VOLKER KLOTZ, *Haare lassen müssen. Spielräume von Bühnen-Barbieren, zumal bei Beaumarchais und seinem Operngeloge*, in: Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für GEORG KNEPLER zum 85. Geburtstag, hg. von H.-W. HEISTER, K. HEISTER-GRECH, G. SCHEIT, II Musik/Theater, Hamburg: Bockel 1993, S. 95-108

CHANTAL LEBLOND *Le manifeste de Beaumarchais Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra comparé à son livret de Tarare, ou: la théorie à l'épreuve des faits*, Musicorum [Bd 1], Université François Rabelais, Tours, S. 49-82

Analysiert das Libretto vor dem Hintergrund des (wenige Wochen nach der Uraufführung veröffentlichten, vgl. S. 50) Selbstkommentars: Beaumarchais geht vom Vorrang des Textes vor der Musik (und dem Tanz) aus (S. 53); im folgenden geht es um das Orient-Bild (S. 58-65), Gattungsmischung (speziell die Verbindung von Ernstem und Komischem, S. 68f., die im Musiktheater jener Zeit allerdings eher die Regel als die Ausnahme ist) und moralische Prinzipien (Antiklerikalismus, S. 73-76, Despotismus-Kritik, S. 76-78, und Gleichheitsgedanke, S. 78-82).

NINO PIROTTA, *Causerie su Beaumarchais e la musica teatrale*, in: N.P., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia: Marsilio Editori 1987, S. 309-321

FRANK SEDWICK, *Cervantes' El Celoso Extremeno and Beaumarchais' Le Barbier de Séville*, *The French review* 28 (1955), S. 300-308

### **1799MARMONTEL**

YVES BARDON, *L'esthétique des passions: Marmontel et l'opéra*, *Dix-huitième siècle* 21 (1989), S. 329-340

KARIN PENDLE, *The opéras comiques of Grétry and Marmontel*, *The Musical Quarterly* 62 (1976), S. 409-434

### **1799PARINI**

GENNARO BARBARISI, *La «Perpetua allegoria» dell'Ascanio in Alba*, in: *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di GIANVITO RESTA I*, a cura di VITILIO MASIELLO, Roma: Salerno 2000, S. 561-579

### **1800STEPHANIE**

SUSANNE HOCHSTÖGER, *Gottlieb Stephanie der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker des Burgtheaters (1741-1800)*, *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 12 (1960), S. 3-82

### **1803CASTI**

ROBERTO BENAGLIA SANGIORGI, *L'Abate Casti, poeta melodrammatico e successore del Metastasio a Vienna*, *Italice* 33 (1956), S. 180-192

GIAMBATTISTA CASTI, *Melodrammi giocosi*, a cura di R. BONORA, Modena 1998, 258 S.

enthält *Teodoro in Corsica*, *Il re Teodoro in Venezia*, *Prima la musica e poi le parole*, *Cublai gran Can de' Tartari*, *Catilina*

GÉRARD LOUBINOX, *L'impasse castiana: un tentativo problematico di rinnovamento del libretto*, in: I vicini di Mozart I. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1989, S. 173-184

GABRIELE MURESU, *Le occasioni di un libertino (G.B. Casti)* (Biblioteca di cultura contemporanea, CIX), Messina – Firenze: G. D'Anna 1973, 305 S.

GABRIELE MURESU, *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma: Bulzoni Editore 1982

S. 89-114: Introduzione all' *Orlando Furioso*

L. PISTORELLI, *I melodrammi giocosi di G.B. Casti*, *Rivista musicale italiana* 2 (1895), S. 36-56; 449-476; 4 (1897), S. 631-671

### **1804WEISSE**

BEATE HILTNER-HENNENBERG, *Musikalisch-ästhetische Einflüsse der französischen Opéra comique auf die Singspiele von Johann Adam Hiller und Christian Felix Weiße*, aus: *Musicologica Austriaca* 20 (2001), S. 61-73

Ausgehend von sehr summarischen Bemerkungen zur Geschichte des Opéra-comique (die durch die Berücksichtigung frz.er Forschung gewonnen hätten, vgl. z.B. PH. VENDRIX (Hrsg.), *L'Opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège: Mardaga 1992) wird die (hinreichend bekannte, vgl. R. DIDION in PEnz 3, S. 49f.) Entstehungsgeschichte der *Verwandelten Weiber* nachgezeichnet (S. 65-68); die Libretti des nach Charles Coffey verfaßten Singspiels (1752) und der unter Sedaines Einfluß neu bearbeiteten komischen Oper (1766) werden nicht im einzelnen verglichen. Der Aufsatz endet mit Bemerkungen zur *Jagd* (1770) und zu anderen Singspielen der beiden Autoren. – An dieser Stelle sei mit Nachdruck vorgeschlagen, die (S. 71 beim Vergleich zwischen Monteverdi und der Camerata gebrauchte) Wendung „Figuren aus Fleisch und Blut“ für operngeschichtliche Untersuchungen bis einschließlich 31.12.2100 zu sperren. Hillers syllabische Deklamation dürfte weniger von Lully (so S. 72) als von Grétry beeinflusst sein.

### **1805SCHILLER**

CARL DAHLHAUS, *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hg. von A. AURNHAMMER, K. MANGER, F. STRACK, Tübingen: Max Niemeyer 1990, S. 156-167

LUDWIG FINSCHER, *Was ist eine lyrische Operette? Anmerkungen zu Schillers Semele*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hg. von A. AURNHAMMER, K. MANGER, F. STRACK, Tübingen: Max Niemeyer 1990, S. 148-155

WOLF FRANCK, *Schiller as librettist*, *Opera News* 16 (1952), H. 16, S. 5-7

PAUL WEIGAND, *Schiller's dramas as opera texts*, *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 46 (1954), S. 249-259

### **1806MAZZOLÀ**

WOLFGANG PROSS, *Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mazzolà / Mozarts La Clemenza di Tito*, in: Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830), hg. von HERBERT ZEMAN, Teil I, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979, S. 379-401

### **1807LORENZI**

BRUNO BRIZI, *Il Socrate Immaginario e Giambattista Lorenzi*, in: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 169-184

### **1808CESAROTTI**

GIANFRANCO FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in: Colloquium. »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden« (Rom 1978), hg. von FRIEDRICH LIPPMANN (Analecta Musicologica, 21), #####: Arno Volk – Laaber Verlag 1982, S. 236-262

### **1809(?)BADINI**

BRUCE ALAN BROWN, *Le Pazzie d'Orlando, Orlando Paladino, and the Uses of Parody*, Italica 64 (1987), S. 583-605

### **1812SCHIKANEDER**

EDWARD J. DENT, *Emanuel Schikaneder*, Music and Letters 37 (1956), S. 14-21

Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft e.V. 48. Jg. H. 1 / 4 (Dezember 2001), 135 S.

Das Heft dokumentiert das von ULRICH KONRAD organisierte Symposium „Der Stein der Weisen. Musiktheater im josephinischen Wien“, Augsburg 6.-7.5.2001: neun Vorträge befaßten sich mit E. Schikaneders heroisch-komischer Oper *Der Stein der Weisen* (UA 1790), zu der neben Johann Baptist Henneberg, Benedikt Schack und Franz Xaver Gerl auch Mozart Musik beisteuerte, und mit ihrem theater- und gattungsgeschichtlichen Ort (vgl. zuletzt hier 9,26). U. KONRADS Einführung (S. 3-13) betont, daß nicht über Mozarts Anteil an der Partitur zu diskutieren war (S. 6), vielmehr sollte *Der Stein der Weisen* als Teil des „Dschinnistan-Projekts“ der Truppe um Schikaneder (in das sich auch *Die Zauberflöte* einfügt) erörtert werden (S. 7). Als Anhang (S. 9-13) wird eine Übersicht über Handlung und Nummernfolge des Singspiels geboten.

LAURENZ LÜTTEKEN (*Das Populäre und das Erhabene. Ästhetik und kompositorisches Kalkül in Schikaneders Singspiel*, S. 14-26) verdeutlicht (vor dem Hintergrund zeitgenössischer kunsttheoretischer Positionen) die „Adaptation neuester ästhetischer Wahrnehmungsmuster durch Schikaneder“ (S. 24): Dessen „Ästhetik des Künstlichen“ ziele darauf ab, „die Zuschauer wirkungsästhetisch zu überwältigen“ (ebd.): Die „Inszenierungsformen des Künstlichen“ „werden gewissermaßen zitathaft aufgerufen, aneinandermontiert und letztlich der Beliebigkeit unterworfen. Überwölbt werden sie jedoch von einem aus der Ästhetik des Heroischen abgeleiteten Begriff des Erhabenen, der das Wunderbare der Erscheinungen beglaubigen, ihm jenes Maß an Wahrscheinlichkeit verleihen soll, das seine Darstellung auf der Bühne erlaubt“ (S. 21). – MATTHIAS PAPE gibt (S. 27-41) einen Überblick über *Staat und Gesellschaft im josephinischen Österreich* (u.a. zur „Förderung des deutschen ‘Nationalsingspiels’“, S. 30f.).

SIEGHART DÖHRING (*Das Singspiel und die Anfänge des modernen Populartheaters*, S. 42-51) geht aus von K.F. Henslers (Text) und F. Kauers (Musik) *Donauweibchen* (1798, S. 42-44) und unterstreicht das „innova-

torische Potential der gattungs- und wirkungsästhetisch ‚offenen‘ Dialogoper“ (S. 45; vgl. auch die Untersuchung von BETZWIESER, s. folgende S.), besonders in Wien (S. 47): Gegen Ende des 18. Jhs „öffnete sich mit dem Wiener Singspiel die Perspektive eines ‚dritten Wegs‘ zwischen italienischer und französischer Oper, nicht in der Partikularität eines deutschen Nationalstils, vielmehr in der Universalität eines die Gattungsgrenzen aufhebenden musikalischen Welttheaters“ (S. 51).

ETHEL MATALA DE MAZZA, *Vogelhandel. Ein Bestiarium zu Schikaneders Stein der Weisen*, S. 64-74: in Wielands „Initiationsgeschichte“ *Nadir und Nadine* (S. 68) kommt der Zaubervogel, dem eine Flöte ihre ‚Stimme‘ leiht (S. 66) und der die „Allerreinste“ unter den Mädchen herauszufinden vermag (S. 69), nicht vor; mit LACAN wird er als „jener Phallus, den die Frau nicht hat“ (S. 72) gedeutet. – DAVID J. BUCH (*Die Hauskomponisten am Theater auf der Wieden zur Zeit Mozarts (1789-1791)*, S. 75-81) bietet knappe Bemerkungen zum Stil der (häufig im Team arbeitenden) Hauskomponisten Schikaneders; *Die Zauberflöte* zeige, „in wie hohem Maße sich Mozart den Stil dieser Bühne angeeignet hatte und meisterhafte Beiträge zu dieser populären Theatertradition lieferte“ (S. 81).

HELGA LÜHNING (*Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Die Zauberei mit der musikalischen Dramaturgie im Stein der Weisen*, S. 82-101), zu den Schauplatzwechseln (nach dem übersichtlichen I. Akt „geht es im II. Akt so kunterbunt zu, daß sich keine übergeordnete Gliederung erkennen läßt“, S. 84), zur Szenengliederung (S. 85f.) und zur musikalischen Gestaltung der Ensembles, die „in zu viele kleine Abschnitte“ zerstückelt scheinen (S. 88). Eine Tabelle (S. 92-95) verdeutlicht die formale Gestaltung der musikalischen Nummern.

HANSJÖRG EWERT (*Zauberdinge. Instrumente auf der Singspielbühne um 1800*, S. 102-108) bespricht (nicht nur Wiener) Beispiele für das Phänomen, daß „die Musik (...) durch ein Instrument auf der Bühne gleichsam personifiziert wird“ (S. 103).

MICHAEL EVENDEN, *Silence and Selfhood. The Desire of Order in Mozart's Magic Flute* (Pittsburgh Studies in Theatre and Culture, 2), New York etc.: Peter Lang 1999, XXI + 288 S.

This study, an essay in a dramaturgical opera criticism, explores how this eccentric masterpiece, haunted by the decline of the progressive reforms of Joseph II, uses the images of the marginalized popular theater of suburban Vienna to express a fundamental anxiety of ist time (and, by inheritance, ours): the clash of a pre-capitalist, pre-industrial social morality with a modern ethic of rationalized self-interest. (Verlagsprospekt)

GÜNTER MEINHOLD, *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto Die Zauberflöte und zu seiner literarischen Rezeption* (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 34), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2001, 313 S.

MEINHOLD hat sich in doppelter Hinsicht eine schwierige Aufgabe gestellt: Natürlich gibt es schon eine schier unüberschaubare Fülle von Publikationen zur *Zauberflöte* (allerdings eher zur Oper als zum Libretto; in der neuen Schikaneder-Biographie von A. SONNEK, vgl. unten, wird die *Zauberflöte* nicht behandelt); und Schikaneders Text wurde bis in die jüngste Zeit eher negativ beurteilt. MEINHOLDS schöne Arbeit dagegen vermag Neues und Gutes (im doppelten Sinn) über das Libretto zu sagen.

Am Anfang stehen gattungssystematische Überlegungen zum „Text im musiktheatralischen Werk“ (S. 21-50), die an M. PFISTER und GIER anschließen. Forschungskritisch ist das Kapitel „Zur Entstehungsgeschichte der *Zauberflöte*“ ausgerichtet; zunächst werden die Argumente gegen die ‚Bruchtheorie‘ zusammengestellt (S. 51-57), dann zeigt MEINHOLD, daß Karl Ludwig Giesecke kaum als Mitautor des Librettos in Frage kommt (S. 57-71; zu H.-J. IRMENS aberwitzigen Zahlenspielen S. 66-71), und erweist den Text als Montage aus einer Vielzahl von Prätexten (S. 71-86). Das Kapitel zu „Analyse und Interpretation des Librettos“ (S. 87-143) behandelt nacheinander „Handlung als organisierendes Prinzip“ (der „unilinearen Handlungssequenz“ des ersten Akts stehe die „multilineare Struktur“ des zweiten gegenüber, der den „Eindruck des Additiven“ hervorrufe, S. 95), Zeit- und Raumstruktur, Perspektivenstruktur (aus Taminos Perspektive, die der Zuschauer übernehme, erscheine die Königin der Nacht zunächst als positive Figur, S. 107; wenn Tamino das Reich Sarastros erreiche (I 15), verändere sich – auf „implizite Art“ (S. 111) – seine Sicht, er ergreife die Partei der Eingeweihten), „Kontrastive Figurenkonstellation“ (S. 111-125; zu „problematischen Zügen“ Sarastros S. 117-121), „Sinnlichkeit – Liebe – Vernunft“ im Text ausgewählter Musiknummern (mit Bezug auf LUHMANN, S. 125-134) und das Frauenbild des Librettos (S. 134-143). Zwei Kapitel zur literarischen Rezeption der *Zauberflöte* schließen sich an: zunächst ein „Überblick“ über Bezugnahmen auf das Libretto von 1791 bis heute (S. 145-217), dann (S. 219-279) eingehendere Analysen von vier (Libretto-)Fortsetzungen 1798 bis 1990 (!), der revidierten Fassung des Textbuchs von Chr.A. Vulpius und eines Romans von Paul Adler (1916).

*Mozart-Jahrbuch 2000* des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc.: Bärenreiter 2002, X + 344 S.

Zwei Studien befassen sich mit Schikaneders Singspiel *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* (mindestens vier Komponisten, UA 11. September 1790): DAVID J. BUCH (*Der Stein der Weisen, Mozart, and Collaborative Singspiels* [sic] at *Emanuel Schikaneder's Theater auf der Wieden*, S. 91-126) rekapituliert die Indizien für Mozarts Beteiligung an der Komposition: In der *Zauberflöte* werde Musik aus dem *Stein der Weisen* zitiert (S. 99 ARMBRUSTER, *Das Opernzitat bei Mozart* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 13), Kassel etc.: Bärenreiter 2001, weiß davon allerdings nichts); ein Kopist der in Hamburg befindlichen Partitur, wahrscheinlich Kaspar Weiß, ein Mitglied von Schikaneders Truppe (vgl. S. 102), schreibt Mozart neben dem Duett im zweiten Akt (KV 592a) zwei kürzere Passagen innerhalb des zweiten Finales zu; das Pariser Autograph des Duetts deutet dagegen auf die Beteiligung zweier Komponisten hin (S. 112), Mozart habe wohl (wie auch sonst gelegentlich, vgl. S. 110f.) eine Arbeit seines Freundes Schack (der an der Erstellung der Hs. allerdings nicht beteiligt war) zu Ende geführt. Dagegen führt FAYE FERGUSONS (*Interpreting the Source Tradition of Stein der Weisen*, S. 127-144) quellenkritische Analyse zu dem Schluß: „Mozart did not compose substantial sections of the second-act finale of this opera“ (S. 139).

ANKE SONNEK, *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipsal, Schauspieler und Stückeschreiber* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, 11), Kassel etc.: Bärenreiter 1999, 445 S.

Ziel dieser offenbar von L. FINSCHER betreuten Heidelberger Dissertation, die die Schikaneder-Biographie von E. KOMORZYNSKI (<sup>2</sup>1951) ablösen soll, war „das Auffinden und Zusammenstellen eines möglichst umfangreichen Quellenmaterials“ (S. 11). Im ersten Teil (S. 14-132) wird die Biographie des 1751 geborenen Schikaneder resümiert von seinen Anfängen als Schauspieler (Début 1773) und Theaterdichter (erstes Stück 1775) über die Jahre als Prinzipal einer Wandertruppe (1778-1789) bis zu seiner Wiener Zeit als Direktor des Freihaus-Theaters auf der Wieden (1789-1801) bzw. des neuerbauten Theaters an der Wien (1801-1806), der letzten Theater-Direktion in Brünn (1807-1809) und dem Tod in geistiger Umnachtung 1812. Dabei wird viel zitiert, aus der zeitgenössischen Presse, aber auch aus den Schriften Schikaneders und aus amtlichen Dokumenten; man findet manches repräsentative Detail und auch die eine oder andere anschauliche Anekdote, aber über weite Strecken erschöpft sich die Darstellung in doch recht ermüdenden Aufzählungen längst vergessener Schauspiel- und Operntitel (vgl. z.B. S. 102ff.). Die Entstehung der *Zauberflöte* wird nur knapp abgehandelt (S. 94-97). [S. 21 wird wohl zu Unrecht auf „Aufführungen von (...) Mozarts Singspiel *Bastien und Bastienne*“ hingewiesen, da das Werk nach H. BLANK zu Mozarts Lebzeiten nicht gespielt wurde, vgl. dazu oben S. 21. Mit der Oper *Das gute Mädchen* (S. 62, mit Fragezeichen) kann nur eine Übersetzung oder Bearbeitung von Piccinnis *Buona figliola*, Text von Goldoni (1760) gemeint sein, zum europäischen Erfolg vgl. Piper-Enz. 4, S. 775f.]

Der zweite Teil über den Theaterdichter Schikaneder beginnt mit einem alphabetischen Werkverzeichnis (S. 133-137); von rund 110 Stücken ist weniger als die Hälfte erhalten, bei den Libretti sind oft nur die Gesangstexte ohne Dialoge greifbar. Die Sprechstücke werden summarisch abgehandelt (S. 139-158 [S. 151 ist „englisch“ natürlich Adjektiv zu *Engel*, nicht zu *England*]). Begreiflicherweise geht Frau S. auf Vorbilder und Parallelen im zeitgen. Theater nicht ein; hier wäre manches zu ergänzen, die Unbildung der Neureichen im *Fleischhauer von Ödenburg* (1794, vgl. S. 156) erinnert beispielsweise an die – allerdings spätere – französische *Madame Angot* (1796). Ausführlicher werden 18 Libretti (in alphabetischer Reihenfolge) vorgestellt, vor allem in Hinblick auf Geschichte und Handlungsführung (S. 159-223); *Die Zauberflöte* fehlt, nicht aber ihre Fortsetzung *Das Labyrinth* (S. 185-191). Die von I. von Seyfried vertonte Oper *Der Löwenbrunn* galt als verschollen, bis Frau S. die Partitur in der ÖNB ausfindig machte (S. 191-200). Das Schlußkapitel (S. 223-247) ordnet Schikaneder in die zeitgen. Theater-Tradition ein.

Der Anhang bietet Auszüge aus Kritiken (S. 248-278), Spielpläne der verschiedenen Theater Schikaneders von 1779 bis 1806, soweit bekannt (S. 279-349) und Verzeichnisse aller unter Schikaneder aufgeführten Theaterstücke (alphabetisch, S. 350-386; für das Musiktheater zusätzlich nach Komponisten, S. 387-420). – Durch diese nützliche, gewissenhafte Arbeit wird der Eindruck, Schikaneder (der 1787 schrieb: „Mein einziger Hauptzweck (...) ist, für die Kasse des Direktors zu arbeiten“, vgl. S. 149) sei eine Art Striese des Ancien Régime gewesen, nicht widerlegt.

**1813WIELAND**

RAINER BAASNER, *Das Wieland-Paradigma*, Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft e.V. 48. Jg. H. 1 / 4 (Dezember 2001), S. 52-63

Über Wieland als Vertreter des „literarischen Rokoko“ (S. 56), seine Konzeption des Singspiels (S. 57-60) und die „weit überdurchschnittlich positive Aufnahme“ (S. 63) der *Dschinnistan*-Slg im josephinischen Wien.

### **1815BERTATI**

MARIA GRAZA ACCORSI, *Teoria e pratica della variatio nel dramma giocoso: a proposito della Villanella Rapita di Giovanni Bertati*, in: I vicini di Mozart I. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1989, S. 139-163

### **1817MARSOLLIER**

STEFANO CASTELVECCHI, *From Nina to Nina: Psychodrama, absorption and sentiment in the 1780s*, Cambridge Opera Journal 8, (1996), S. 91-112

### **1818SOGRAFI**

C. CILIBERTI, *Alcune ipotesi su un esordio teatrale: Il poeta disperato di Francesco → Morlacchi*, in: Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER (Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, S. 79-83

M. NOCCIOLINI, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici (1796-1799): La Morte di Cleopatra*, Studi musicali 23 (1994), S. 329-365

### **1819KOTZEBUE**

KARIN PENDLE, *August von Kotzebue, Librettist*, The Journal of Musicology 3 (1984), S. 196-213

### **[1819]**

PAOLO CATTELAN, *I romanticisti: melodramma semieroico tragicomico degli astronomi X.Y.Z. (Milano 1819)*, in: I vicini di Mozart I. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1989, S. 399-428

### **1820BERIO**

RENATO RAFFAELLI, *Riflessi continentali su Othello: finali tragici e lieti da Ducis a Rossini-Berio*, in: Riflessi europei sull'Italia romantica, a cura di ANNAROSA POLI e EMANUELE



KANCEFF (*Civilisation de l'Europe*, 7), Moncalieri: Centro Interuniversitario di Ricerche sul „Viaggio in Italia“ 2000, S. 143-157

Greift das Thema seines Pesareser Programmbuch-Beitrags von 1998 auf: Ducis und Cosenza als Hauptquellen auch für den dritten Akt von Berios Libretto für Rossini; schon Ducis bietet einen *lieto fine* als Alternative zum tragischen Ende Shakespeares.

## **1822HOFFMANN**

STEVEN PAUL SCHER, *Der Opernkomponist Hoffmann und das europäische Musiktheater seiner Zeit*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992-1993): E.T.A. Hoffmann. Deutsche Romantik im europäischen Kontext, hg. von HARTMUT STEINECKE, Berlin: Erich Schmidt 1993, S. 106-118

STEVEN PAUL SCHER, *Hoffmann, Weber, Wagner. Birth of Romantic Opera from the Spirit of Literature?*, in: *The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century*, ed. by G. CHAPPLE, F. HALL and H. SCHULTE, Lanham, New York, London: University Press of America 1992, S. 227-244

MICHAEL WALTER, *Musikkritik und Kanonisierung. Über Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension der Fünften Symphonie Beethovens*, *Musiktheorie* 12 (1997), S. 255-266

## **1825CARPANI**

MATTHIAS BRZOSKA, *Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der französischen Opéra comique*, *Recercare* 4 (1993 [erschieden 1996]), S. 171-194

Analysiert werden zwei Opern, die auf it. Versionen von Dalayrac vertonter frz. Libretti basieren (*Camilla, ossia Il Sotteraneo*, Wien 1799, Text von **Carpani** nach Marsollier; *Sargino, ossia L'allievo dell'amore*, Dresden 1803, Text von M. Foppa nach Boutet de Monvel). An *Camilla* läßt sich eine „Tendenz zur Integration von Handlung und musikalischem Ausdruck“ (S. 181) aufzeigen, wobei die „Akzentuierung wechselnder Affektstationen“ einen Verlust an musikalischer Geschlossenheit gegenüber Dalayrac bedeuten kann (S. 184).

GIORGIO PESTELLI, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, *Quaderni della Rassegna musicale* 4 (1968), S. 105-121

E. SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du Renaud d'Ast*, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hrsg. von H. SCHNEIDER und N. WILD (Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt/M., 3), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 1997, S. 363-383

Der opéra comique von Dalayrac wurde 1789 von Giuseppe Carpani übersetzt und in Monza aufgeführt.

## **1827BREUNING**

*Leonore*. Oper in zwei Aufzügen von LUDWIG VAN BEETHOVEN. Das Libretto der Aufführung von 1806 hrsg. von HELGA Lühning, Bonn: Beethoven-Haus 1996, 79 S.

Unter den drei Fassungen von Beethovens *Leonore (Fidelio)* ist die zweite (Textrevision Stephan von Breuning, UA 29.3.1806) die am wenigsten bekannte; der Neudruck des Librettos ist daher hochwillkommen. Die Einleitung von H. LÜHNING (S. 3-26, mit Abb.) informiert zuverlässig über die Entstehungsgeschichte (ich habe allerdings meine Zweifel, ob die „kleinen, unerheblichen Differenzen“ zur Fassung von 1805 wirklich beweisen, daß es „auf den Wortlaut (...) nicht so genau an[kam]“, S. 15: Im angeführten Beispiel war Breuning m. E. bemüht, den etwas papierenen Duktus der Vorlage gesprochener Rede anzunähern, und das spricht eher für sorgfältige sprachliche Gestaltung). Die Edition weist für die Texte der Gesangsnummern Änderungen gegenüber der Erstfassung und Divergenzen zu Beethovens Vertonung nach.

### **1828MONTI**

\*\*\*FRIEDRICH LIPPMANN, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone: I Pittagorici di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in: *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di LORENZO BIANCONI e RENATO BOSSA (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 9), Firenze: Olschki 1983, S. 281-306

### **1829HOFFMANN**

JACQUES JOLY, *Dall'Adriano in Siria Metastasio all'Adrien di Méhul*, *Italianistica* 13 (1984), S. 211-222

### **1830LAMARTELIÈRE**

FRANÇOIS LABBE, *Jean-Henri-Ferdinand Lamartelière (1761-1830). Un dramaturge sous la Révolution, l'Empire et la Restauration ou l'élaboration d'une référence schillérienne en France* (Contacts. Série II – Gallo-Germanica, 5), Bern, Frankfurt/M., New York, Paris: Peter Lang 1990, S. 174-178

### **1831TOTTOLA**

RENATO RAFFAELLI, *Due incroci per Zelmira*, aus: *Allattamento filiale – la fortuna*. Colloquio di Urbino, 28-29 aprile 1998, a cura di ROBERTO M. DANESE, DANIELA DE AGOSTINI, RENATO RAFFAELLI, GIOIA ZANGANELLI, Urbino: QuattroVenti 2000, S. 125-139

In Tottolas *Zelmira*-Libretto für Rossini (UA 1822) basiert die Szene, in der Ilo seine Frau Zelmira, die ihn vor einem Anschlag Leucippos auf sein Leben bewahrt hat, für die Mörderin hält (I 10), auf Dormont de Belloys Tragödie *Zelmira* (UA 1762); de Belloy hat seinerseits zwei Exempla selbstloser Tochterliebe kombiniert: die Geschichte von der Tochter, die den Vater mit ihrer Milch nährt, nach Valerius Maximus, die Geschichte der Hypsipyle dagegen nach Metastasio's Libretto *Issipile* (1732), das an dieser Stelle seinerseits auf Giacinto Andrea Cicogninis *Giasone*-Libretto für Francesco Cavalli (1649) zurückgeht.

### **1832BAL**

F. IZZO, *Michele* → *Carafa e Le nozze di Lammermoor. Un oscuro precedente della Lucia*, in: *Ottocento e oltre*. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER (Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, S. 161-193

### **1832GOETHE**

K. BLECHSCHMIDT, *Goethe in seinen Beziehungen zur Oper*, Diss. Frankfurt/M. 1937

ELMAR BÖTCHER, *Goethes Singspiele Erwin und Elmire und Claudine von Villa Bella und die opera buffa*, Diss. Marburg 1912

MARTIN HUBER, *Inszenierte Körper. Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel Lila*, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hg. von E. FISCHER-LICHTE und J. SCHÖNERT (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, 5), Göttingen: Wallstein 1999, S. 133-150

OTTO JANOWITZ, *Goethe als Librettist. I*, *German Life & Letters* 9 (1955-56), S. 110-117

OTTO JANOWITZ, *Goethe als Librettist. II*, *German Life & Letters* 9 (1955-56), S. 265-276

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, *Der Zauberflöte Zweiter Teil. Ein Beitrag zum Thema Goethe und Mozart*, *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* 18 (1956), S. 158-179

PAUL NETTL, *Goethe and Mozart*, in: *Goethe Bicentennial Studies*, hrsg. von H.J. MEESSEN, Bloomington, Indiana: Indiana University 1950, S. 83-106

BODO PLACHTA, „*Wir müssen nun auf alle deutschen Opern Theateranschlüge machen.*“ *Goethes Versuche der Literarisierung von Oper und Singspiel*, in: „Grenzgebiete“ Festschrift KLAUS HORTSCHANSKY zum 65. Geburtstag, hg. von MICHAEL ZYWIETZ (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 15), Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000, S. 117-148

EUGEN SEGnitz, *Goethe und die Oper in Weimar*, Langensalza 1908

OSKAR SEIDLIN, *Goethe's Magic Flute*, in: O.S., *Essays in German and Comparative Literature*, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press 1961, S. 45-59

### **1832SCOTT**

JEROME MITCHELL, *The Walter Scott Operas. An analysis of operas based on the works of Sir Walter Scott*, Alabama: University of Alabama Press 1977

### **nach1835SCHMIDT**

G. CILIBERTI, *Alcuni aspetti della ricezione italiana del soggetto di Léonore, ou l'amour conjugal di Bouilly*, in: *Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*, hg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 39), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 317-324

Zu den italienischen Übersetzungen von Giovanni Schmidt für Paer [Dresden 1804] und von Gaetano Rossi für Mayr [Padova 1805]

### **1835SONNLEITHNER**

ANSELM GERHARD, *O Dio! quale istante! Fidelio e la drammaturgia dell'urgenza*, aus: Programmheft Gran Teatro la Fenice. *Fidelio*, Venezia 1998, S. 85-91

Weist auf die vielen Stellen hin, an denen in *Fidelio* (und schon in der frz. *Léonore* von Bouilly und Gaveaux) von Augenblicken, von Eile und anderen Zeitbegriffen die Rede ist. Die 'Dramaturgie des Zeitdrucks' wird mit den radikalen Umwälzungen und der Beschleunigung der historischen Entwicklung in der Französischen Revolution in Verbindung gebracht; die Diskontinuität der musikalischen Zeit wird durch Momente des Stillstands, etwa im Quartett des ersten Akts, betont. – Daß G. unabhängig von meiner *Fidelio*-Studie (*Befristete Gefahren. (Nicht nur) vergleichende Bemerkungen zur Zeitstruktur im Fidelio*, in: *Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*, hrsg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1998, S. 205-305) zu sehr ähnlichen Ergebnissen gelangt, ist eine schöne wechselseitige Bestätigung.

ADOLF SANDBERGER, *Léonore von Bouilly und ihre Bearbeitung für Beethoven durch Joseph Sonnleithner*, in: A.S., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte II*, Hildesheim, New York: Georg Olms 1973, S. 141-153

### **1838DAPONTE**

BRUNO BRIZI, *Libretti e partiture: A proposito dell'Axur re d'Ormus di Lorenzo da Ponte (Salieri) e del Telemaco di Marco Coltellini (Gluck)*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992)*, a cura di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, #####: Libreria Musicale Italiana #####, S. 437-442

CARLO CARUSO, *Così fan tutte, o sia la scuola dell'Orlando Furioso*, *Il Saggiatore Musicale* 1 (1994), S. 361-375

LORENZO DA PONTE, *Libretti Viennesi*, a cura di LORENZO DELLA CHÀ, 2 Bde (Biblioteca di scrittori italiani), Parma: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda 1999, XCVII + 1852 S.

Auf eine solche Ausgabe hat man lange gewartet: Erstmals sind die 16 bzw. (wenn man *L'Ape musicale* von 1789 und 1791 als zwei Texte zählt) 17 Libretti, die Da Ponte zwischen 1784 und 1791 in Wien aufführen ließ, leicht greifbar (*Il pastor fido* in zwei Fassungen; enthalten sind auch die „Adattamenti“ *Il talismano*, *Nina o sia La pazza per amore* und *La quacquera spiritosa*, die Übersetzung von Guillaards *Iphigénie en Tauride*, das Oratorium *Il Davide* und vier Kantaten). Grundlage ist jeweils der Erstdruck des Textbuchs; die „Notizie storiche“ (S. 1557-1830) informieren über Quelle, Entstehung, Umstände der Uraufführung, weitere Wiener Aufführungen

(wobei ggfs. Textvarianten mitgeteilt werden) und den Komponisten. Einleitend wird neben einer knappen „Nota biografica“ (S. XVII-XXXI) vor allem eine bemerkenswert reiche Bibliographie – in dem für italienische Bücher charakteristischen, wenig benutzerfreundlichen Layout – geboten (S. XXXIII-LXV; vgl. auch die Liste der „Abbreviazioni bibliografiche“, S. LXXIII-XCVII). Auf Sacherläuterungen wurde (verständlicherweise) verzichtet; so bleibt es dem Leser überlassen, im *Finto cieco* (II 11, S. 220; UA 20.2.1786) eine Anspielung auf die Wiener Rondò-Mode zu entdecken, die zu dem einschlägigen Aufsatz von R. ARMBRUSTER (hier 6, 15) zu ergänzen wäre, oder sich zu fragen, ob Bonarios Ausruf „Bravo il mio Gaffariello!“ in der *Ape musicale rinnovata* (II 4, S. 1243) wohl etwas mit dem Sänger Caffariello zu tun hat, den Bartolo in Rossinis *Barbiere* (II 3) lobt. – Der wohl auffälligste Befund ist, daß Da Ponte Gattungsmodelle wie die mythologische Oper, die pastorale Tragikomödie, den *drame bourgeois* etc. jeweils nur einmal erprobt; Konventionen werden zitiert und dadurch gleichsam in Anführungszeichen gesetzt, was auch für die drei Mozart-Libretti bedeutsam ist. [Vgl. auch NZZ 1./2.4.2000, S. 54.]

GIOVANNI DA POZZO, *Strategia del racconto nelle Memorie di Lorenzo Da Ponte*, in: Studi di filologia e letteratura italiana in onore di GIANVITO RESTA, t. I, a cura di VITILIO MASIELLO, Roma: Salerno 2000, S. 653-673

FRANCESCO DEGRADA, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo II*, Fiesole: discanto edizioni 1979

S. 3-18 zu *Così fan tutte*

A. DI PROFIO, *Le regole dell'inganno: Così fan tutte e la lezione goldoniana*, Studi musicali 23 (1994), S. 313-328

PAOLO GALLARATI, *L'Europa del melodramma. Dal Calzabigi a Rossini* (Torino. Collana del corso di laurea in Discipline artistiche, Musicali e dello Spettacolo. Università di Torino, Sezione Musica, 1), Alessandria: Ed. dell'Orso 1999, 362 S.

Der zweite Teil wird mit einem Aufsatz zu Goldonis Opernästhetik eröffnet (S. 161-172), aber die folgenden vier Beiträge sind Da Ponte (und Mozart) gewidmet: von einer Übersicht über die Libretti, die Da Ponte in Wien für andere Komponisten schrieb (S. 173-205) über Beispiele für „rifacimento e parodia“ (S. 207-216) und eine Analyse von Mozarts Verhältnis zum Theater des 18. Jhs (S. 217-231) bis zu einer *Così fan tutte*-Interpretation (S. 233-258), die nur in einem Programmheft zugänglich (oder eher unzugänglich) war.

ALBERT GIER, *Cherubinos Haube. Eine Randbemerkung zur Dramaturgie von Text und Szene in der Oper*, in: Musik + Dramaturgie. FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von B. HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc. 1997, S. 33-43

ALBERT GIER, *Mozarts Dichter. Die Wiener Libretti Lorenzo Da Pontes*, Neue Zürcher Zeitung 1./2.4.2000, S. 54

APRIL FITZ LYON, *Lorenzo Da Ponte: a Biography of Mozart's Librettist*, London: Calder 1982, 292 S.

EDMUND J. GOEHRING, *Despina, Cupid and the pastoral mode of Così fan tutte*, Cambridge Opera Journal 7 (1995), S. 107-133

HARALD GOERTZ, *Libretti für Mozart. Gedanken zu Lorenzo da Ponte, kaiserlicher Theaterdichter in Wien*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 45-50

An eigene Vorarbeiten (vgl. H. GOERTZ, *Mozarts Dichter Lorenzo Da Ponte. Genie und Abenteurer*, München – Mainz 1988) anknüpfende Skizze zu Da Pontes Persönlichkeit, Werk und Wirkung.

DANIELA GOLDIN, *Mozart, Da Ponte e il linguaggio dell'opera buffa*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 213-277

DANIELA GOLDIN, *Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti*, *Giornale Storico della letteratura italiana* 98 (1981), S. 396-409

GIOVANNA GRONDA, *Per un'edizione critica dei libretti mozartiani di Da Ponte*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992)*, a cura di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, #####: Libreria Musicale Italiana #####, S. 473-376

SHEILA HODGES, *Lorenzo Da Ponte. The Life and Times of Mozart's Librettist*, London etc.: Granada 1985, XIV + 274 S.

CORNELIA KRITSCH und HERBERT ZEMAN, *Das Rätsel eines genialen Opernentwurfes – Da Pontes Libretto zu Così fan tutte und das literarische Umfeld des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, hrsg. von HERBERT ZEMAN, Teil I, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979, S. 355-377

STEFAN KUNZE, *Elementi veneziani nella librettistica di Lorenzo Da Ponte*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 279-292

DOROTHEA LINK, *L'arbore di Diana: a model for Così fan tutte*, in: *Wolfgang Amadè Mozart. Essays on his life and his Music*, ed. by STANLEY SADIE, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 362-373

CHRISTINE MARTIN, *Vicente → Martín y Solers Oper Una cosa rara. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jh.* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 15), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2001, 451 S.

Die von HERBERT SCHNEIDER betreute Frankfurter Dissertation (2000) stellt in ihrem ersten Teil (S. 17-100) Text und Musik der *Cosa rara* „in den Kontext der Gattung und ihrer Zeit“ (S. 14); die folgenden Kapitel gelten der Wirkungsgeschichte. – Da Pontes Libretto (vgl. S. 19-44) wird mit der span. Vorlage von Luis Vélez de Guevara verglichen, es wird auf Zeitbezüge hingewiesen (Parallelen zwischen Königin Isabella und Joseph II.), u.a.m.

PIERRE MICHOT, *Portrait musical des personnages de Don Giovanni*, in: *Don Juan. Les actes du colloque de Treyvaux 1981 et un poème de Michel Butor* (Collection «Interdisciplinaire», 4), Fribourg: Editions Universitaires 1982, S. 57-69

ANTHONY MORTIMER, *Don Giovanni: dramma giocoso*, in: Don Juan. Les actes du colloque de Treyvaux 1981 et un poème de Michel Butor (Collection «Interdisciplinaire», 4), Fribourg: Éditions Universitaires 1982, S. 171-179

FRANZ WALTER MÜLLER, *Zur Genealogie von Leporellos Liste*, Beiträge zur romanischen Philologie 9 (1970), S. 199-228

KURT HELMUT OEHL, *Die eingeschobenen Dialogszenen in Mozarts Don Juan im 18./19. Jahrhundert*, in: Florilegium musicologicum. HELLMUT FEDERHOFER zum 75. Geburtstag, hg. von CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 21), Tutzing: Hans Schneider 1988, S. 247-266

WOLFGANG OSTHOFF, *Gli endecasillabi villottistici in Don Giovanni e Nozze di Figaro*, in: Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 293-311

NINO PIROTTA, *Il sorriso di Mozart*, in: N.P., Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero, Venezia: Marsilio 1987, S. 323-337

JOHN PLATOFF, *Catalogue Arias and the 'Catalogue Aria'*, aus: Wolfgang Amadè Mozart. Essays on his life and his Music, ed. by STANLEY SADIE, Oxford: Clarendon 1996, S. 296-311

ANNIE PRASSOLOFF, *Géographie de Così fan tutte*, textuel 34 / 44 n° 18 (1986), S. 51-56

SONJA PUNTSCHER RIEKMANN, *Mozart, ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti Le nozze di Figaro, Don Giovanni und Così fan tutte* (Junge Wiener Romanistik, 4), Wien – Köln – Graz: Böhlau 1982, XIII + 272 S.

RENATO RAFFAELLI, *Il primo invito di Don Giovanni. Maschere e travestimenti in Mozart – Da Ponte*, aus: Il Saggiatore musicale 3 (1996), S. 71-103

Präzisiert die Analogien zwischen dem Auftritt der drei Masken im ersten und dem Auftritt des Komturs im zweiten Finale (S. 72-80): Die Masken sind Stellvertreter des Todes; außerdem schlagen sie durch ihre überraschende Demaskierung Don Giovanni auf seinem ureigensten Gebiet, dem der Täuschung und Verkleidung. Ein Überblick über Verkleidungsszenen in den Don Giovanni-Versionen von Tirso bis Bertati (S. 80-91) verdeutlicht, daß der Protagonist entweder eine Frau verführen will und sich deshalb den Mantel ihres Liebhabers ausleiht, oder er tauscht die Kleider mit seinem Diener, um Verfolger abzuschütteln. Beide Motive finden sich bei Da Ponte (S. 91-97); der (hier anders motivierte) Kleidertausch mit Leporello ermöglicht die Ergänzungen, die Da Ponte gegenüber Bertatis Libretto vorgenommen hat (S. 98). Daß Don Giovanni, der Meister der Verkleidung, durch die drei Masken getäuscht wird, ist als eine Art *contrappasso* zu verstehen (S. 100).

RENATO RAFFAELLI, *Don Giovanni pesarese*, Studia Oliveriana [Pesaro: „Ente Olivieri“] N.S. 19 (1999), S. 159-174

Vermutet (im Anschluß an HEARTZ), Antonio Baglioni, der erste Don Ottavio, hätte das Libretto von Bertatis *Convitato di pietra* mit nach Prag gebracht (S. 159-165); die von Da Ponte zusätzlich eingefügten Verkleidungsszenen (zu ihnen vgl. schon den hier 7,22 angezeigten Aufsatz RAFFAELLIS) scheinen nicht zuletzt durch die besondere Fähigkeit Luigi Bassis, des ersten Don Giovanni, angeregt, andere Sänger zu kopieren (S. 171f.).

HORST RÜDIGER, *Die Abenteuer des Lorenzo Da Ponte. Librettist, Memoirenschreiber, Kulturmanager*, in: Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830), hrsg. von HERBERT ZEMAN, Teil I, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979, S. 331-353

FRANCK SEDWICK, *El Burlador, Don Giovanni, and the popular concept of Don Juan*, *Hispania* 38 (1955), S. 173-177

JÜRGEN VON STACKELBERG, *Die Treueprobe. (Ovid, Ariost, Cervantes, Marivaux, Schmidt, Da Ponte)*, aus: Senecas Tod und andere Rezeptionsfolgen in den romanischen Literaturen der frühen Neuzeit, Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 93-101

JÜRGEN VON STACKELBERG, *Così fan tutte. Da Pontes Libretto und seine Vorlagen*, in: *Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft e.V.* 46 (1999), S. 76-86

Stellt knapp die bekannten Referenztexte (Ovid, Cephalus und Procris-Geschichte; Ariost; Cervantes, *El curioso impertinente*; Marivaux, *La Dispute*) vor und schließt (S. 81-86) Überlegungen zur Interpretation von Libretto und Oper an. Die (bekannte) These, Mozart habe „gegen [das Libretto] ‚ankomponiert‘“, es „entparodiert“ (S. 84f.), scheint mir zumindest der Differenzierung bedürftig: Wenn man z.B. in Fiordiligis „Come scoglio“ auf das Orchester hört, wird man die Möglichkeit von Ironie in der Musik (vgl. S. 85) vielleicht nicht mehr so kategorisch verneinen wollen.

JEAN STAROBINSKI, *Lire le libretto*, in: *lendemains* 16 (1991), S. 40-45

ANDREW STEPTOE, *The Mozart – Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*, Oxford: Clarendon 1988, 288 S.

G.G. STIFFONI, *Elementi di metateatralità nel Finto cieco di Lorenzo Da Ponte*, in: *Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI*, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER (Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, S. 25-34

*Il finto cieco* (1786) ist eine eher freie Adaptation der Komödie *L'Aveugle clairvoyant* (1716) von Marc-Antoine Legrand; STIFFONI insistiert auf der Bedeutung von Verkleidung und Rollenspiel, die Handlung erscheint als „una sorta di metafora del teatro“ (S. 31).

ULRICH WEISSTEIN, *Per porle in lista: Da Ponte/Leporello's amorous inventory and its literary and operatic antecedents from Tirso de Molina to Giovanni Bertati*, in: *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für ZORAN KONSTANTINOVIĆ*, hrsg. von F. RINNER und K. ZERINSCHKE, Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag 1981, S. 179-199

LUDOVICO ZORZI, «*Teatralità*» di Lorenzo Da Ponte tra Memorie e libretti d'opera, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze: Olschki 1981, S. 313-321



### 1839ROMANELLI

RENATO RAFFAELLI, *L'ombretta e l'ombrina*, aus: Programmheft *La pietra del paragone*, Rossini Opera Festival [Pesaro] 2002, S. 75-84

Zum Unsinnstext ("Ombretta sdegnosa / Del Missipipi") der Arie Pacuvios in Romanellis Libretto der *Pietra del paragone* (1812). Antonio Fogazzaro, der die Arie im Roman *Piccolo mondo antico* (1895) zitiert, könnte (entgegen der gängigen Ansicht) doch gewußt haben, woher sie stammte (S. 76-78). – Der Unsinn hätte Methode, wenn der Schatten (*ombr[ett]a*) Arbaces – analog zu einem Wortspiel in den *Captivi* des Plautus (vgl. S. 79f.) – zur *ombrina* („Umberfisch“), und weiter zum Fluß *Missipipi* und zu den im Arientext genannten Fischen *triglia* und *luccio* geführt hätte (S. 81); dazu hätte Romanelli allerdings um mehrere Ecken denken müssen.

AGOSTINO ZIINO, *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, Chigiana 36, N.S. 16 (1979), S. 173-215

### 1842BOUILLY

*Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996, hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 39), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, 579 S.

Unter den 'Materialien' im Anhang finden sich neben Bouillys *Léonore* (S. 415-452) und dem Facsimile der 'Ur-*Leonore*' Sonnleithners von 1805 (S. 493-551) zwei Passagen aus Bouillys *Mémoires* (eine echte Rarität! S. 453-491), außerdem eine zwanzigseitige *Fidelio*-(Auswahl-)Bibliographie (S. 559-579).

M. SUGIERA, *Leonore und Fidelio. Von einer treuen Frau zum Symbol der Treue* (S. 133-140; vergleicht Bouillys Version mit der deutschen Bearbeitung). – B. PUSCHMANN-NALENZ, *Intertextualität im Libretto zu Fidelio* (S. 141-148; wendet das Intertextualitätskonzept auf Bouilly und den *Fidelio* von 1815 an).

DAVID GALLIVER, *Léonore, ou L'amour conjugal: a celebrated offspring of the Revolution*, in: *Music and the French Revolution*, ed. by MALCOLM BOYD, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, S. 157-168

### 1842STENDHAL

LUIGI MAGNANI, *Stendhal e la musica della felicità*, *Rassegna musicale* 22 (1952), S. 97-112

### 1843FOUQUÉ

*Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hg. von WALTHER DÜRR, HELGA LÜHNING, NORBERT OELLERS, HARTMUT STEINECKE (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 8), Berlin: Erich Schmidt 1998, 416 S.

Zwei Musikwissenschaftler und zwei Germanisten führen ein interdisziplinäres Gespräch über die Oper *Undine* von Fouqué und E.T.A. Hoffmann (S. 235-260): Nach der Einführung von H. STEINECKE hebt S.P. SCHER hervor, daß Hoffmanns Dialogerzählung *Der Dichter und der Komponist* eine „Kompromißform zwischen Essay und Fiktion“ darstellt (S. 244); nach SCHERS Auffassung wollte Hoffmann die Personalunion von Komponist

und Librettist zumindest nicht ausschließen (S. 245f.). TH. KOHLHASE bietet vor allem einen Überblick über die Quellen für Text und Musik der *Undine*; G. ALLROGGEN stellt Überlegungen zur Wiedergabe des Textes in einer Opernausgabe an.

### **1843KIND**

CARL DAHLHAUS, *Zum Libretto des Freischütz*, Neue Zeitschrift für Musik 5 (1972), S. 249-251

JOACHIM REIBER, *Wie romantisch ist die romantische Oper? Literaturgeschichtliche Überlegungen zu einem Problem der deutschen Operngeschichte*, in: Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für DIETZ-RÜDIGER MOSER zum 60. Geburtstag am 22. März 1999, hrsg. von MARIANNE SAMMER, Kallmünz: Michael Lassleben 1999, S. 307-319

Als „Lehrstück“, das eine „prästabilisierte, hierarchische Weltordnung“ bestätige (S. 313), stehe der *Freischütz*-Text der auf „Progression und Transzendenz“ (S. 309) zielenden romantischen Weltanschauung denkbar fern; er wird (ohne Bezug auf DAHLHAUS) der Trivialromantik des „Außergewöhnlichen, Reizvollen, Pittoresken und Stimmungsvollen“ (S. 315) zugeordnet.

LUTZ WALTER, *Apel, Kind, Wilson: Aspekte des Freischützstoffes*, in: Forum Modernes Theater 12 (1997), S. 91-99

### **1845FOPPA**

MATTHIAS BRZOSKA, *Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der französischen Opéra comique*, Recercare 4 (1993 [erschienen 1996]), S. 171-194

Analysiert werden zwei Opern, die auf it. Versionen von Dalayrac vertonter frz. Libretti basieren (*Camilla, ossia Il Sotteraneo*, Wien 1799, Text von Carpani nach Marsollier; *Sargino, ossia L'allievo dell'amore*, Dresden 1803, Text von M. Foppa nach Boutet de Monvel). In *Sargino* wird das Personal „dem typischen Figurenquartett der Opera buffa angeglichen“ (S. 185), das Interesse verlagert sich „von der Figurenkonstellation auf die Affektkonstellation“ (S. 191).

STEFAN KUNZE, *Su alcune farse di Giuseppe Foppa musicate da Francesco Gardi*, in: I vicini di Mozart II. La Farsa musicale veneziana (1750-1810), a cura di DAVID BRYANT, Firenze: Olschki 1989, S. 479-488

MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al congresso di Vienna. Atti del convegno internazionale di studi, a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Venezia: Fondazione Levi 2000, S. 351-410

### **1846JOUY**

JACQUES JOLY, *Spettacolo e ideologia nel Fernand Cortez del 1809*, in: J.J., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze: La Nuova Italia 1990, S. 202-226

## **1847HEIGEL**

WERNER WUNDERLICH, *Medieval Mozart: König Garibald and La Clemenza di Tito*, aus: *Appropriating the Middle Ages. Scholarship, Politics, Fraud*, ed. by TOM SHIPPEY with MARTIN ARNOLD (Studies in Medievalism, XI), Cambridge: D.S. Brewer 2001, S. 113-143

Zu Cäsar Max Heigels (1783–nach 1847, vgl. S. 122f.) Neutextierung der *Clemenza di Tito* für die Feiern zum 25. Jahrestag der Thronbesteigung des bayerischen Königs Maximilian Joseph I. (1824): Unter dem Titel *König Garibald* wurde eine Episode aus der Regierungszeit des sagenhaften ersten bayerischen Königs (Ereignisse der Jahre 587/88, vgl. S. 128), im Anschluß an die *Historia Langobardorum* des Paulus Diaconus (vgl. S. 129), gestaltet (zum Inhalt der Oper vgl. S. 126). Die Bearbeitung steht im Zeichen der bürgerlichen *Clemenza di Tito*-Rezeption des frühen 19. Jhs (S. 117f.). [Zu WUNDERLICHs Ausgabe von Zuccalmaglios deutscher Textversion der *Clemenza di Tito* (1837) vgl. unten]

## **1852CAMMARANO**

JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh: University Press 1984, IX + 326 S.

JOHN BLACK, *The making of an Italian romantic opera libretto – Salvatore Cammarano's Folco d'Arles*, Italian Studies 35 (1980), S. 68-80

EMILIO SALA, *Vigny source de l'opéra romantique italien: le cas de La maréchale d'Ancre*, aus: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 98 (1998), S. 485-494

1837 erschienen gleich drei italienische Übersetzungen von *La maréchale d'Ancre* (1831); Opernadaptationen von Vignys Drama wurden 1839 in Padua (Text Giovanni Prati, Musik Alessandro Nini) und 1847 in Neapel aufgeführt (*Eleonora Dori*, Text Salvatore Cammarano, Musik Vincenzo Battista; wenig erfolgreich). Beide Librettisten passen die Vorlage den Konventionen der italienischen Oper ihrer Zeit an und gelangen z.B. abweichend von Vigny zu ähnlichen Lösungen für das obligatorische große Finale (S. 489f.). Vignys Drama weist andererseits selbst eine starke Affinität zur romantischen Oper auf (S. 491f.), so scheint der letzte Auftritt der Titelheldin von vornherein auf die Abfolge Cantabile – Cabaletta angelegt (S. 491f.).

## **1852FERRETTI**

RENATO RAFFAELLI, *Due note sui Captivi*, aus: *Lecturae Plautinae Sarsinates, V. Captivi* (Sarsina, 8 settembre 2001), a cura di RENATO RAFFAELLI e ALBA TONTINI, Urbino: QuattroVenti 2002, S. 111-131

Der zweite Teil (S. 118-131) sucht die Ernennung des Parasiten Ergasilus zum *cellarius* Hegios (vgl. S. 122) als Vorbild der Bestellung Don Magnificos zum Kellermeister des falschen Fürsten Dandini in Rossinis *Cenerentola* (I 8/10, vgl. S. 121-127) zu erweisen; zwar wird der Baron schon in der Vorlage für Ferrettis Libretto, der *Agatina* von Fiorini – Pavesi (und in deren Vorbild, der *Cendrillon* von Etienne – Isouard) zum Mundschenk ernannt (S. 127-129), aber nur bei Plautus und Ferretti finden sich der „sfrenato monologo di trionfo del nuovo „magistrato““ und „le caratteristiche di questa scena trionfale, in cui il personaggio buffo si atteggiava appunto a magistrato vero, e comincia a sentenziare e a legiferare negli ambiti della sua ridicola competenza“ (S. 127).

## **1853MEISL**

LAURINE QUETIN, *Die Entführung der Prinzessin Europa oder So geht es im Olymp zu! Un divertissement burlesque à Vienne en 1816*, aus: *D'Europe à l'Europe II. Mythe et identité du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours. Actes du colloque tenu à Caen (30 septembre-2 octobre 1999). Textes*

réunis par REMY POIGNAULT, FRANÇOISE LECOCQ et ODILE WATTEL-DE CROIZANT (Coll. Caesarodunum, XXXIII bis), Tours: Centre de Recherches A. Piganiol 2000, S. 41-54

Zu der im Leopoldstädter Theater aufgeführten „mythologischen Karikatur“ des Librettisten Karl Meisl (Musik: Wenzel Müller); Antike-Parodie (Karikatur des Göttervaters Jupiter, etc.) und Zeitkritik weisen auf Offenbachs opéras-bouffes voraus. Besonders Aufmerksamkeit gilt der musikalischen Gestaltung. [Zu Anm. 12: Cherubinis *Lodoïska* (Wien 1802) ist eine deutsche Übersetzung der 1791 in Paris uraufgeführten Oper; Payr I. Paer.]

### **1855NERVAL**

BEATRICE DIDIER, *Nerval et l'opéra italien*, Imaginaire nervalien. L'Espace de l'Italie, textes rec. et prés. par MONIQUE STREIFF MORETTI, Napoli 1988, S. 219-235

### **1855ROSSI**

G. CILIBERTI, *Alcuni aspetti della ricezione italiana del soggetto di Léonore, ou l'amour conjugal di Bouilly*, in: *Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996, hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 39), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 317-324

Zu den italienischen Übersetzungen von Giovanni Schmidt für Paer [Dresden 1804] und von Gaetano Rossi für Mayr [Padova 1805].

F. LICCIARDI, *Sulle tracce di Norma. Rossi-Pavesi e → Romani-Pacini*, in: *Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI*, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER (Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, S. 151-160

MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Esordî operistici di Gaetano Rossi: i numeri introduttivi nella produzione 1798-1822*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al congresso di Vienna. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Venezia: Fondazione Levi 2000, S. 255-297

JOHANNES STREICHER, *Goldoni après Goldoni. „De locandiera en locandiera“*, aus: *Musiques goldoniennes. Hommage à JACQUES JOLY*. Outre-monts, Paris: Circé 1995, S. 185-196 [→ Vorlagen: Autoren]

### **1856CHÉZY**

J. VEIT, *Gehört die Genesis des Euryanthe-Textbuchs zum „Werk“?*, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher*

*Sicht*, hrsg. von WALTHER DÜRR, HELGA LÜHNING, NORBERT OELLERS, HARTMUT STEINECKE (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 8), Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 184-211

Verdeutlicht an zahlreichen Beispielen „das Ineinandearbeiten der Ideen von Librettistin und Komponist“ (S. 197); infolgedessen könne „die Darstellung der Textgenese wesentlich zum besseren Verständnis des Werkes beitragen“ (S. 202). Abschließend (S. 202ff.) werden Überlegungen zur Präsentation der verschiedenen Fassungen in einer Edition angestellt.

## 1861SCRIBE

WOLFGANG ASHOLT, *Ein Sonnenaufgang, der zum 'Vorschein' wird: Le Prophète von 1848*, aus: Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für DIETMAR RIEGER zum 60. Geburtstag, hg. von ANNE AMEND-SÖCHTING, KIRSTEN DICKHAUT u.a., Heidelberg: Winter 2002, S. 299-319

Unternimmt es, „den 'Sitz im Leben' des *Propheten* zu rekonstruieren“ (S. 303): Vor allem nach der Februar-Revolution 1848 mußten die Autoren bemüht sein, die Brisanz ihres Sujets, das „als ein 'Vorschein' der das ganze Jahrhundert beherrschenden 'sozialen Frage' betrachtet werden kann“ (S. 300), Rechnung zu tragen. Nach einer Überarbeitung Sept. 1847 bis Febr. 1849 (vgl. S. 304f.) zeigt das Libretto (das reaktionäre Aristokraten und fanatisierte Volksmassen mit einem positiv dargestellten Bürgertum konfrontiert, vgl. S. 312), „wie an sich nicht unsinnige Bestrebungen, wenn sie nicht reformistisch-moderat verwirklicht werden, (fast) notwendigerweise ins Unheil führen“ (S. 314). Die Uraufführungskritiken (vgl. S. 314-318) bestätigen diese Sichtweise.

WERNER BOLLERT, *Auber, Verdi und der „Maskenball“-Stoff*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, hg. von C. DAHLHAUS, H.J. MARX, M. MARX-WEBER, G. MASSENKEIL, Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“, hg. von H.H. EGGBRECHT, Basel, Tours, London: Bärenreiter Kassel 1971, S. 349-352

SIEGHART DÖHRING / ARNOLD JACOBSHAGEN (Hrsg.), → *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 16), Laaber: Laaber 1998, X + 514 S.

ANSELM GERHARD, „*Ce cinquième acte sans intérêt*“. *Preoccupazioni di Scribe e di Verdi per la drammaturgia de „Les Vêpres siciliennes“*, Quaderni del Teatro Regio di Parma, 18, S. 66-86

ALBERT GIER, *E' la storia di Tristano. Zum Liebestrank in der Oper*, in: *Tristan – Tristrant. Mélanges en l'honneur de DANIELLE BUSCHINGER à l'occasion de son 60ème anniversaire*, éd. par A. CREPIN et W. SPIEWOK, Greifswald 1996, S. 177-182

N. IKI, *Ein verkanntes Genie? Der Librettist Eugène Scribe*, in: Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète*. Programmheft Wiener Staatsoper Saison 1997/98 [Premiere 21.5.1998], Wien: Österreichischer Bundestheaterverband 1998, S. 41-46

Zeichnet Scribes Karriere nach und gibt Hinweise zur Dramaturgie des Grand Opéra.

NAOKA IKI, Eugène Scribes Entwicklung vom Vaudeville zur „Grand Opéra“ [(Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle, 3), Heilbronn: Musik-Ed. Lucie Galland 1998, 155 S.], Masterarbeit Univ. München (Romanistik) 1996, Betreuer: Michael Rössner

„Die Arbeit befaßt sich mit der exemplarischen Darstellung der Entwicklung des Gesamtwerkes einer in der Literaturgeschichtsschreibung umstrittenen Persönlichkeit. Anhand von Einzelanalysen paradigmatischer Werke Scribes wird ein repräsentativer Querschnitt durch das Œuvre des Dramatikers offeriert. Die Analysen basieren auf Scribes ingenieuser Invention der *pièce bien faite*, die er, ausgehend vom Boulevardtheater, für die renommierten Pariser Bühnen (Théâtre-Français, Académie Royale de Musique, Gymnase), deren begehrtester Autor er jahrzehntlang war, adaptierte.

Nach der obligatorischen Einleitung zum Forschungsstand und unter Rekurs auf die einschlägige literaturwissenschaftliche Methodik werden sukzessive – diese skizzierte Entwicklungslinie ist jedoch nicht chronologisch zu verstehen – die Gattungen Vaudeville (Beispiel: *Une nuit de la garde nationale*, UA: 1815) und Comédie-drame (Beispiel: *Le verre d'eau ou les effets et les causes*, UA: 1840) sowie die Musiktheater-Genres Opéra-comique (Beispiel: *La dame blanche*, UA: 1825) und Grand Opéra (Beispiele: *La muette de Portici*, UA: 1828 und *Le Prophète*, UA: 1849) behandelt.

Die einzelnen Abschnitte sind mit kurzen Exkursen, die über die eigentliche gattungstheoretische, respektive dramatische Fragestellung hinausgehen, angereichert.

Ein Ausblick auf die evidenten Nachwirkungen Scribeschen Schaffens auf das Sprech- und Musiktheater des ausgehenden 19. Jhs bildet den Abschluß. Die Nobilitierung beispielsweise des Vaudeville zur Comédie-vaudeville, das heißt zu einem Produkt der sogenannten 'Höhenkammliteratur', wäre ohne die Applikation von Scribes *pièce bien faite* nicht denkbar gewesen.“ (N.I.)

NAOKA IKI, *Eugène Scribes roman-feuilleton bien fait. Studien zu seinem Feuilletonwerk* (studia litteraria, 11), Wilhelmsfeld: gottfried egert 2001, XI + 350 S.

Rund 400 erfolgreiche Theaterstücke und Libretti, so möchte man meinen, sind ein mehr als ausreichender Ertrag einer Schriftsteller-Karriere; Eugène Scribe sah das anders und verfaßte zwischen 1837 und 1860 zusätzlich fünf Erzählungen und fünf Feuilleton-Romane (vgl. S. 2). JEAN-CLAUDE YONS Scribe-Biographie hat auch auf diese (von der Literaturwissenschaft gänzlich vernachlässigten) Texte hingewiesen; in ihrer von MICHAEL RÖSSNER betreuten Münchner Dissertation sucht Frau IKI „ausgehend von der *pièce bien faite* (...) die Kontinuität von strukturalen (neben motivgeschichtlichen) Elementen aus [Scribes] dramatischem Schaffen in seinen Romanen nachzuweisen“ (S. 1). Ein erster Teil (S. 9-56) situiert den Romancier Scribe „im Kontext des lit. Systems des 19. Jhs“ (zum „dezidiert anti-romantischen Impetus“ bei Scribe vgl. S. 47); der umfangreichere zweite Teil (S. 57-297) analysiert vor dem Hintergrund von Scribes Dramenpoetik (die Elemente der *pièce bien faite* sind S. 71f. aufgelistet) die Erzählungen *Maurice* und *Carlo Broschi* sowie die Romane *Piquillo Alliaga*, *La Jeune Allemagne*, *Noélie* und *Fleurette*. Neben den Druckfassungen werden fallweise die Manuskripte aus dem Scribe-Nachlaß in der Pariser Bibliothèque Nationale herangezogen (auch die Korrespondenz, Notizbücher etc. wurden ausgewertet). „Auf makrostruktureller Ebene arbeitet Scribe (...) eine zirkuläre Struktur aus, während sich im mikrostrukturellen Bereich durch nahezu sämtliche Romane ein dichtes Motivgefüge zieht: Das Schutzengelmotiv bzw. die Stilisierung einer weiblichen Protagonistin [gibt's auch männliche Protagonistinnen?] zur Engel- oder Marienfigur tritt in allen *romans-feuilletons bien faits* auf (...) Ein weiteres Charakteristikum ist das der Suche (...) Mit dem Suchmotiv ist das Schwurmotiv verknüpft (...)“ (S. 297f.).

MANUELA JAHRMÄRKER *Scribe als Mittler: zwischen Geschichte und Bühne und zwischen Ballett und Oper. Von der Ballett-Pantomime La Cantinière [1839/40] zu Meyerbeers Opéra comique L'Etoile du nord*, Meyerbeer-Magazin. Mitteilungen des Meyerbeer-Instituts e.V. Schloß Thurnau, Heft 10 (2001), S. 4-6.

(u.a. zur Bedeutung von Scribes Sujetbüchern)

CATHERINE JOIN-DIETERLE, *Robert le Diable: le premier opéra romantique*, romantisme 28/29 (1980) S. 147-166

KARIN PENDLE, *Scribe, Auber and the "Count of Montecristo"*, Music Review 34 (1973), S. 210-220

ARTHUR SCHERLE, *Eugene Scribe und die Oper des 19. Jahrhunderts*, Maske und Kothurn 3 (1957), S. 141-158

HERBERT SCHNEIDER, *Zur Entstehung und Gestalt des Domino noir von D.F.E. → Auber*, aus: *D'un Opéra l'autre. Hommage à JEAN MONGREDIEN. Textes réunis et prés. par J. GRIBENSKI, M.-CL. MUSSAT et H. SCHNEIDER*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1996, S. 295-302

H. SCHNEIDER, *Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique oder Was lehrt uns die Entstehungsgeschichte des Fra Diavolo?*, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hrsg. von H. SCHNEIDER und N. WILD (Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt/M., 3), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 1997, S. 235-269

JEAN-CLAUDE YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph: A.-G. Nizet 2000, 390 S.

Der Historiker JEAN-CLAUDE YON, dem wir inzwischen auch eine große Offenbach-Biographie verdanken, hat seine Doktorarbeit (verteidigt 1994) Leben und Werk Eugène Scribes gewidmet. Das Ziel ist: „proposer un portrait aussi complet que les documents le permettent“ (S. 17); vor allem Scribes umfangreicher Nachlaß (zugänglich in der Pariser Bibliothèque Nationale) dient als Grundlage (vgl. S. 14f.). Die Kommentare zum Werk stützen sich im wesentlichen auf die kritische Literatur des späten 19. Jhs, die bis heute unübertroffen sei (so S. 308); für das Sprechtheater mag das richtig sein, aber zum Grand Opéra liegen doch zahlreiche neuere Arbeiten vor, die das Bild hätten bereichern können. YON sieht in Meyerbeer „le compositeur capable de traduire musicalement ses [=Scribes] innovations“ (S. 207), aber es war eher Scribe, der Meyerbeers Vorgaben umsetzte (vgl. z.B. N. MILLER, *Große Oper als Historienbild. Überlegungen zur Zusammenarbeit von Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer (am Beispiel des 1. Akts von Les Huguenots)*, in: *Oper und Operntext*, hg. von J.M. FISCHER, Heidelberg 1985, S. 45-79). Aber YON hat kein literaturwissenschaftliches (und schon gar kein librettologisches) Buch schreiben wollen, sondern einem wichtigen Autor des 19. Jhs eine hervorragend dokumentierte, sehr nützliche Biographie gewidmet. – Die Darstellung folgt der Chronologie der Lebensstationen, mit (z.T. umfangreichen) Exkursen zur Situation des Theaters um 1810 (S. 33ff.), zum Théâtre du Gymnase (S. 58ff.), zu Scribes Ko-Autoren (S. 84-95; die auch sonst spürbare Sympathie YONS für Scribe verleiht diesem Abschnitt apologetischen Charakter). Das Kapitel zu Scribes Einkünften und wirtschaftlichen Verhältnissen (S. 97-135) ist in sozialgeschichtlicher Hinsicht hochinteressant; auch sein Privatleben wird ausführlich abgehandelt (S. 137ff.). Die Abschnitte zu opéra-comique (S. 195-205) und Grand Opéra (S. 206-217) informieren über die wichtigsten Werke. Eigene Kapitel sind Scribes Erfolge im Ausland (S. 237-249) und Nachleben (S. 337-352) gewidmet. Der Anhang bietet u.a. ein vollständiges Werkverzeichnis (S. 337-352). Nicht nur über Eugène Scribe, auch über das 'literarische Feld' im Frankreich des 19. Jhs erfährt man aus dem schönen Buch manches Neue.

## **1862NESTROY**

J. HEIN und D. ZUMBUSCH-BEISTEINER, *Probleme der Edition „musikalischer Texte“ im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroys*, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg.

von WALTHER DÜRR, HELGA LÜHNING, NORBERT OELLERS, HARTMUT STEINECKE (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 8), Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 212-232

Weisen darauf hin, daß die neue historisch-kritische Nestroy-Ausgabe „einen Blick in die Werkstatt des Textautors Nestroy, aber nicht in die seiner Komponisten werfen“ läßt (S. 213), da nur die Gesangsstimmen der Liederinlagen enthalten sind. Obwohl Nestroy selbst Vorgaben für die Vertonung seiner Texte machte (S. 223), sehen sich die Komponisten häufig zu Änderungen genötigt.

#### **1864MEYERBEER**

HEINZ BECKER, *Giacomo Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, hrsg. von C. DAHLHAUS, H.J. MARX, M. MARX-WEBER, G. MASSENKEIL, Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“, hrsg. von H.H. EGGBRECHT, Basel, Tours, London: Bärenreiter Kassel 1971, S. 155-162

#### **1865RIVA**

FRANCK SEDWICK, *Riva's Don Álvaro and Verdi's La Forza del destino*, *Modern Language Quarterly* 16 (1955), S. 124-129

#### **1865ROMANI**

BRUNO BRIZZI, *Il libretto dell' Elisir d'amore*, *Cultura Neolatina* 41 (1981), S. 41-55

ALBERT GIER, *Theater-Handwerk. Felice Romani, Librettist in einer Zeit des Umbruchs*, in: Programmbuch Staatsoper Unter den Linden. Vincenzo Bellini, *Norma*. Premiere 31. Oktober 1999, S. 33-40 [dasselbe auch als Insel taschenbuch 2905: *Norma*. Tragedia lirica in zwei Akten von Felice Romani. Musik von Vincenzo Bellini. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, Frankfurt/M. und Leipzig: Insel 1999]

A. JACOBSHAGEN, *Pixérécourt – Romanelli – Romani: Margherita d'Anjou und das Melodramma semiserio*, in: SIEGHART DÖHRING / ARNOLD JACOBSHAGEN (Hrsg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 16), Laaber: Laaber-Verlag 1998, S. 41-63

Macht wahrscheinlich, daß Romani neben dem mélodrame Pixérécourts die Libretto-Bearbeitung von Romanelli (1816; von J. Weigl vertont, aber in Italien nicht aufgeführt) als Quelle benutzte (S. 47); der Vergleich der drei Fassungen läßt die Unterschiede zwischen den Theaterformen deutlich werden, so sieht sich Romani zur „Einfügung statischer Genrebilder und Chorszenen“ veranlaßt (S. 52); getilgt werden nicht nur komische Elemente, sondern auch die Katastrophen, mit denen Pixérécourt den ersten und den dritten Akt beschließt (vgl. S. 53f.).

F. LICCIARDI, *Sulle tracce di Norma. Rossi-Pavesi e Romani-Pacini*, in: *Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI*, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER



(Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma:  
Ed. Pantheon 1993, S. 151-160

Verfolgt den Übergang vom neoklassizistischen zum romantischen Libretto an Gaetano Rossis *Il trionfo d'Emilia* (1805) und *Celanira* (1815, beide vertont von St. Pavesi) sowie an *La sacerdotessa d'Irminsul* (1820) von F. Romani, Musik von G. Pacini.

MARIO RINALDI, *Felice Romani*. Dal melodramma classico al melodramma romantico, Roma:  
Ed. De Santis 1963, 533 S.

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca: Libreria Musicale Italiana  
1996, 458 S.

Jetzt liegt die lang erwartete Grundlagen-Arbeit zum bedeutendsten italienischen Librettisten der romantischen Zeit also gedruckt vor: Der erste Teil (S. 19-111) informiert auf der Basis neuer Dokumente und ungemein faktenreich über Romanis Lebenslauf, über die Stellung des Librettisten im Opernbetrieb und über die Beziehungen zum Impresario, zu den Sängern und natürlich zu den Komponisten. Der zweite Teil (S. 113-285) faßt die Ergebnisse einer datenbankgestützten Analyse von 23 Libretti zusammen (vgl. S. 125-128): Vers- und Strophenformen, das Verhältnis von Simultangesang und musikalischem Dialog, Aufbau der Nummern (vierteilige Standardform) und die Bedeutung des Nebentexts werden an zahlreichen Beispielen abgehandelt. Dabei wird die Rolle des Librettisten als des „architetto drammatico indispensabile all'opera in musica“ (S. 117) gebührend hervorgehoben. Von unmittelbarem praktischen Nutzen sind z.B. die Ausführungen zur strophischen Gliederung der Nummern (S. 129ff.): Da die (im Anschluß an W.TH. ELWERT *lasse* genannten) Strophen sich nicht über eine feste Zahl von Versen definieren, wird die typographische Gestaltung des Originallibrettos (der erste Vers einer *lassa* wird herausgerückt) zum wichtigsten Abgrenzungskriterium. – Der Anhang bietet neben einer Liste der rund 90 Libretti Romanis mit allen Vertonungen (S. 292-306) 190 Dokumente, vor allem Briefe von und an Romani (viele Inedita), in denen nahezu alle Aspekte des Opernbetriebs im frühen 19. Jh. zur Sprache kommen.

## 1869ZUCCALMAGLIO

*Der karolingische Titus. Zuccalmaglios Mozart-Bearbeitung Karl in Pavia. Libretto – Essay – Literaturverzeichnis*, hg. von DORIS UEBERSCHLAG und WERNER WUNDERLICH (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 41; Reihe Libretti, 3), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2000, 157 S.

Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803-1869), der vor allem als Volkslied-Sammler und -Dichter bekannt wurde, verfaßte 1837 einen neuen deutschen Text zu Mozarts *Clemenza di Tito* als „ernstes Singspiel“, das nur im Autograph (heute in der Stadtbibliothek Aachen) vorliegt und hier zum ersten Mal gedruckt wird (S. 8-51, mit leider stark verkleinerten Abbildungen einiger Seiten der Hs.). Von einem „treuerherzigen, ja einfältigen Text“ (S. 100) spricht W. Wunderlich in seiner kritischen Studie (S. 55-132); manche 'schaurigen' Verse kommen dadurch zustande, daß die Gesangstexte Mozarts Musik notengetreu entsprechen sollten, so kämpft Zuccalmaglio in Servilias Arie „S'altro che lacrime“ mit dem Scrucciolo-Rhythmus: „Thränen die traurigen / Die ihm da fließen / Ob es die schaurigen / Riegel entrollt?“ (S. 45). Die „frei erfundene Handlung“ (S. 102) um Karl den Großen und die aufständischen Langobarden ergibt sich weitgehend aus Personenkonstellation und Nummernfolge des Originals. – WUNDERLICH behandelt u.a. *La clemenza di Tito* als barocke Festoper (S. 55-65), ihre Rezeption im frühen 19. Jh. (S. 66-69, vgl. auch E. SENICI, *La clemenza di Tito di Mozart. I primi trent'anni (1791-1821)*, Turnhout 1997; S. DURANTE, *Mozarts La clemenza di Tito und der deutsche Nationalgedanke. Ein Beitrag zur Titus-Rezeption im 19.Jh.*, *Die Musikforschung* 53 [2000], 389-400), Zuccalmaglios Leben und Werk (S. 69-74), seine Mozart-Bearbeitungen (erhalten sind neue Texte auch zu *Idomeneo*, *Entführung* und *Zauberflöte*, S. 76-82), die Singspiel-Tradition (S. 96-101), Technik und Gehalt der Libretto-Bearbeitung (S. 102-114). Die Dialoge, „überwiegend jambische Paarreime“ (S. 105), sehen für meine ungeübten Augen freilich wie reimlose Prosa aus, die man in einem Singspiel auch erwartet. Eine ausführliche Bibliographie (S. 133-156) beschließt diese kleine Kuriosität, die einen Mosaikstein zur Geschichte der Mozart-Rezeption und der romantischen Mittelalter-Oper beiträgt.

## **1872GRILLPARZER**

CLEMENS HÖSLINGER, *Grillparzer und die italienische Oper in Wien*, aus: *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria – Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Österreichisch-amerikanisches Symposium, veranstaltet (...) vom 25. bis 27.3.1999 in New York City*, hg. von ROBERT PICHL und CLIFFORD A. BERND unter Mitarb. von MARGARETE WAGNER, Wien: Lehner 2002, S. 243-256

Geht einleitend (S. 243f.) auf Grillparzers musikalische Bildung und Liebe zum Gesang ein. Von den vier Perioden der Wiener Operngeschichte (S. 248f.), die der Dichter miterlebte, hat er an der „Rossini-Epoche“ (1816-1829/30) den intensivsten Anteil genommen, auch eine unvollendete Verteidigungsschrift für Rossini konzipiert (S. 251). Trotz seiner Ablehnung Webers und des *Freischütz* (S. 253) schrieb Grillparzer für Beethoven ein (von diesem nicht vertontes) *Melusine*-Libretto, das sich am Typus der deutschen romantischen Oper orientiert.

## **1874CORNELIUS**

KLAUS GÜNTHER JUST, *Peter Cornelius als Dichter*, in: *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist. Vorträge, Referate und Diskussionen*, hg. von H. FEDERHOFER und K. OEHL (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 48), Regensburg: Gustav Bosse 1977, S. 19-30

## **1875ANDERSEN**

ULRIK SKOUENBORG, *E.T.A. Hoffmanns Idee der romantischen Oper und J.P.E. Hartmanns dänische Oper Ravnen (H.C. Andersen nach Gozzis Corvo')*, in: Carlo Gozzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale. Centro tedesco di studi veneziani. Venezia, 11-12 ottobre 1995, a cura di B. GUTHMÜLLER e W. OSTHOFF, #####: Bulzoni #####, S. 229-242

## **1876PIAVE**

ALBERT GIER, *Das Drama als Oper oder „da kann nichts schiefgehen“*, Nachwort in: G. Verdi, *Rigoletto. Melodramma in tre atti – Oper in drei Akten. Textbuch It. / Dt. Übers.* von E. Sterbini, Stuttgart 1998, S. 107-119

PIA-ELISABETH LEUSCHNER, *Alfieri's Mirra zwischen Phèdre und dem melodramma romantico*, in: *Italienische Studien* 20 (1999), S. 73-103

Zeigt sehr schön die „konzeptuelle Verunmöglichung der Tragödie“ (S. 74) bei Alfieri: Racines *Phèdre* „inszeniert eine Relation von zeit- und erklärungslos götterverhängter Schuldhaftigkeit (Affekt) und diversen, syntagmatisch konsekutiven Akten des konkreten Schuldig-Werdens“ (S. 82), zuletzt wird „die Ordnung jenseits von Phèdres Transgression wiederhergestellt“ (S. 81). Mirra dagegen erscheint als wesentlich unschuldig, wie im *drame bourgeois* des 18. Jhs (S. 92) „entsteht (...) die unaristotelische melodramatische Konzeption, daß sich der Zuschauer in einen makellosen Protagonisten idealisierend hineinsieht, welcher durch eine dramaturgische Unausweichlichkeit dem Verlust dieser identifikationseinladenden Positivität zugeführt wird“ (S. 95). Bei Alfieri erscheint der Inzest „sprachlich überhaupt nicht mehr direkt bezeichnbar“ (S. 86), in seiner Thematisierung liegt „ein die Ordnung des Logos sprengendes, anarchisches Potential“ (S.87). Nachdem Mirras Eltern die Wahrheit erkannt haben, gehen sie ab, so daß „sich am Dramenschluß auf der Bühne keine Gemeinschaft mehr zusammenfindet, die das tragische Geschehen als ausgestanden rationalisieren könnte“ (S. 88). – In **Piaves Tra-**

*viata*-Libretto dagegen wird der unglückliche Schluß nicht durch die tragödienähnliche Liebeshandlung, sondern durch die „zeit-basierte Unausweichlichkeit“ der Schwindsucht (S. 99) herbeigeführt, mit der Konsequenz, „daß Violettas Tod von ihrer Verfehlung unabhängig bleibt und sich schon von daher nicht mehr als tragische ‘Katastrophe’ perspektivieren läßt“ (S. 101) [aber liegt es in der Perspektive der zeitgenössischen Moralvorstellungen nicht nahe, Violettas Krankheit als Metapher für sittliche ‘Verdorbenheit’ zu verstehen?]; das melodramatische Finale hebt die Schuld der Protagonistin auf und ermöglicht ihre Reintegration in die bürgerliche Familie.

MARYSE JEULAND-MEYNAUD, *De l’ Hernani de Victor Hugo à l’ Ernani de Giuseppe Verdi*, Cahiers d’études romanes 3 (1977), 3, S. 117-151

FABRIZIO DELLA SETA, *Varianti nel testo della Traviata*, in: L’edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992), a cura di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, #####: Libreria musicale italiana #####, S. 443-44

### **1881PEPOLI**

ALDO NICASTRO, *Il caso Pepoli e il libretto dei Puritani*, Nuova rivista musicale italiana 21 (1987), S. 214-227

### **1885HUGO**

F. CLAUDON, *Giacomo Meyerbeer et Victor Hugo: dramaturgies comparées*, in : Regards sur l’opéra. Du Ballet Comique de la Reine à l’opéra de Pekin (Publ. de l’Université de Rouen, 35), Paris 1976, S. 101-111

GIANCARLO FRANCESCHETTI, *La Fortuna di Hugo nel melodramma italiano dell’Ottocento*, Contributi dell’Istituto di Filologia Moderna, serie francese, vol. 2, Milano: Università Catholica del Sacro Cuore 1961, S. 168-251

HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT, *Le Roi s’amuse und Rigoletto. Zum Verhältnis zwischen romantischem Drama und dramatischer Oper*, in: Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für FRANZ RAUHUT zum 85. Geburtstag, hg. von A. SAN MIGUEL, R. SCHWADERER, M. TIETZ, Tübingen: Gunter Narr 1985, S. 335-349

### **1885MAFFEI**

FRITS NOSKE, *Schiller e la genesi del Macbeth Verdiano*, Nuova Rivista musicale italiana 10 (1976), S. 196-203

PETER ROSS, *Der Dichter als Librettist – Andrea Maffei’s Textbuch zu Verdis I Masnadieri*, in: Verdi und die deutsche Literatur. Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20.-21. November 1997, hg. von D. GOLDIN FOLENA und W. OSTHOFF (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 19), Laaber: Laaber 2002, S. 117-152

### **1886GAZZOLETTI**

CLAUDIO SARTORI, *Da Turandot a Turanda*, Chigiana 31, N.S. 11 (1976), S. 125-136

### **1886OSTROWSKI**

BEATA HAMMERSCHMID und BRIGITTE SCHULTZE, *Die Oper hat es besser. A-N. Ostrowskis Groza (Das Gewitter) in deutschen Übersetzungen*, in: Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet, hg. von U. JEKUTSCH, F. PAUL, BR. SCHULTZE, H. TURK (Forum Modernes Theater, 16), Tübingen: Gunter Narr 1994, S. 405-430

### **1892CRÉMIEUX**

ALBERT GIER, *Orpheus und Carmen. Arbeit am Mythos bei Crémieux, Meilhac und Halévy*, Bremer Jahrbuch für Musikkultur 3 (1997), S. 83-88

### **1893GHISLANZONI**

A. BENINI, *Una Salammbò perduta: quella di Antonio Ghislanzoni*, in: KLAUS LEY (Hrsg.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film. Aufsätze und Texte*, Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 109-119

Zeichnet aufgrund der Korrespondenz Ghislanzonis mit dem Verlag Ricordi die langwierige Entstehungsgeschichte des Librettos nach, das der Autor zunächst (1874) für Petrella konzipierte; er nimmt an, der Text sei später (UA 1886) von N. Massa vertont und (mit Zustimmung Ghislanzonis) unter dem Namen A. Zanardinis veröffentlicht worden.

GIUSEPPE FARINELLI, *La librettistica di Antonio Ghislanzoni. Contributi ad una ricerca*, Otto/Novecento 10 (1986), S. 21-34

A. GHISLANZONI, *Mie idee sul libretto per musica*, in: Giornale-Capriccio [Milano] agosto 1877

A. GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-Librettisti e Librettisti-Scrittori tra Scapigliatura e Décadence (Ghislanzoni, Praga, Fontana, Leoncavallo)*, in: *Atti del 2° Convegno internazionale „Ruggero Leoncavallo nel suo tempo“* a cura di LORENZA GUIOT e JÜRGEN MAEHDER. *Letteratura, musica e teatro nel tempo di Ruggero Leoncavallo*. Locarno, Biblioteca Cantonale 7-8-9 ottobre 1993, Milano: Casa Musicale Sonzogno 1995, S. 11-36

Geht aus von einer (nicht unproblematischen) Dichotomie zwischen hoher Kunst und Konsumliteratur (vgl. S. 12) und untersucht die Produktion der vier Librettisten in Hinblick auf ihren 'Kunstcharakter': Ghislanzoni scheint das Libretto primär als „prodotto da vendere“ aufzufassen (S. 18). Emilio Praga unterscheidet klar zwischen seiner experimentellen Lyrik und den als Konsumliteratur aufgefaßten Libretti, indem er aber die gattungstypischen Klischees ironisch einsetzt, erreichte er ein hohes Maß an Modernität (S. 25). Fontana dagegen versteht seiner Libretti zwar als ästhetisch autonome Gebilde, sei aber unfähig zu wirklicher Originalität (S. 28). Leoncavallo schließlich gebe sich nicht mit dem Publikumserfolg seiner Textbücher zufrieden, er wolle auch mit hoher Kunst Anerkennung finden (S. 35). Den (durchaus subjektiven) Werturteilen wird man nicht unbesehen folgen wollen (z.B. lassen die zitierten Textauszüge nicht hinreichend deutlich werden, warum die traditionellen Klischees bei Praga ironisch gemeint sein sollen, bei Fontana jedoch nicht).

E. ISTELE, *A Genetic Study of the Aida Libretto*, *Musical Quarterly* 3 (1917), S. 34-52

K. LEY, *Salammbô als Oper. Der Roman als Gegenstand musikalischer Komposition*, in: KLAUS LEY (Hrsg.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film. Aufsätze und Texte*, Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 253-283

Sucht (S. 271-283) ausgehend von dem Ghislanzoni / Petrella-Vorhaben [s.o. zu dem Aufsatz von A. BENINI] eine verbreitete Fehlinformation zu erklären: Nach Petrellas Tod seien die Entwürfe der *Salammbô*-Oper (u.a. der vollständig komponierte erste Akt) zunächst V. Fornari (1848-1900) zur Vollendung übergeben worden, der sich ein neues Libretto von E. Palermi habe schreiben lassen [aber ist es vorstellbar, daß der erste Akt, der doch erhalten bleiben sollte, vollständig neu textiert wurde?]; Anfang 1884 sei die Oper weitgehend vollendet gewesen, aber nicht aufgeführt worden. Da 1881 in Neapel und 1883 in Florenz die Oper *Zuma* von Fornari (Text von G. Cammarano) aufgeführt worden war, seien beide Titel zu *Zuma e Salammbô* vermergt worden [aber ist es vorstellbar, daß sich die Chronisten derart über eine offenbar durchaus erfolgreiche Oper täuschten, die in der zeitgenössischen Presse ausführlich besprochen worden war und deren gedrucktes Libretto leicht erreichbar gewesen sein dürfte??].

## 1895 GENÉE

RALPH FISCHER, *Richard Genée. Annäherung an einen bekannten Unbekannten*, Offenbach-Studien 106 = Bad Emser Hefte 192, Bad Ems 1999, 38 S.

BEATE HILTNER-HENNENBERG, *Insalata italiana – Opera seria im Spiegel der Parodie. Ein Gelegenheitswerk von Richard Genée*, in: *Musik + Dramaturgie. 15 Studien* FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 75-86

Stellt die wichtigsten Daten zu Leben und Werk Genées zusammen (bei den Operetten-Übersetzungen, S. 81 Anm., hätte neben dem deutschen auch der nicht immer übereinstimmende Originaltitel angegeben werden sollen) und weist dann auf die Opernparodie *Insalata italiana* (von wann?) hin. Die Musik wird nicht analysiert; die Bemerkungen zum Text lassen Zweifel aufkommen, ob Genée die (im übrigen nicht ganz zutreffend charakterisierte, vgl. S. 83f.) *Opera seria* des 18. Jhs im Blick hatte: Formteile wie *Larghetto* und *Stretta* (vgl. S. 84f.) verweisen eher auf die Standardform von Arie und Ensemble in der italienischen Oper des 19. Jhs.

BEATE HILTNER-HENNENBERG, *Richard Genée. Eine Bibliographie*, Frankfurt/M. – Berlin – New York – Paris – Wien: Peter Lang 1998, 137 S.

Richard Genée, Librettist u.a. der *Fledermaus* (mit Friedrich Zell) und seinerzeit auch als Komponist von Operetten erfolgreich [zu seinem Anteil an der Instrumentation der Strauß-Operetten vgl. auch MORITZ CSÁKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, 2., überarb. Auflage, Wien – Köln – Weimar: Böhlau 1998, S. 279f.], verdient sicher mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher zuteil wurde. In der Bibliographie (S. 35-108) sind Autographen, Musikdrucke und Textbücher aus der Österreichischen Nationalbibliothek und dem Deutschen Musikarchiv (Berlin) zusammengestellt – ein bißchen unpraktisch nach den Sammlungen, bzw. ihren Katalogen, angeordnet (unter den Textbüchern, S. 66-95, findet man so die *Fledermaus* an drei verschiedenen Stellen: S. 69f., 84f., 90f.). Entstehungs- bzw. Uraufführungsdaten sind nicht angegeben; ein Werkverzeichnis im Anhang (S. 109-112) schafft hier nur teilweise Abhilfe, weil es unvollständig ist (es fehlt z.B. die vorn verzeichnete 'Vaudeville Posse' *Benjamin, der seinen Vater sucht* [1858], vgl. S. 83f.; 90). Die Liste umfaßt insgesamt 60 Titel, K. GÄNZL (dessen *Encyclopedia of The Musical Theatre*, 2 Bde, Oxford 1994, Frau HILTNER-HENNENBERG nicht zu kennen scheint) nennt deren 75. – Einleitende Bemerkungen zu Genées Familie, Leben und Werk (S. 9-30) sind nicht frei von Flüchtigkeitsfehlern. Daß Genées *Insalata italiana* eine Parodie der *Opera seria* des 18. Jhs sein soll, überzeugt mich immer noch nicht. Die Verspottung des klischeehaften Opern-Italienisch hat eine lange Tradition (vgl. schon den Auftritt der „großen italienischen Oper“ in *Tonkünstlers Leben* von C.M. von Weber); *Venite quà* dürfte Zitat aus der Introduction des *Barbiere di Siviglia* sein, *Felicità, felicità* kommt in Offenbachs *Périchole* vor (Duett im 3. Akt); Offenbach (*Ba-Ta-Clan, Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*) dürfte Genée vermutlich auch zu seiner Parodie angeregt haben. – Dankbar ist

man für den Abdruck einiger Textproben (vor allem Chöre) in Anhang II (S. 113-137). Die in die deutsche Bearbeitung des *Petit Faust* von Hervé eingefügte *Meistersinger*-Parodie (vgl. S. 135-137) ergänzt A. SCHNEIDER, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation....*, Anif/Salzburg 1996, die über dieses Intermezzo nur Auskünfte aus zweiter Hand besaß (vgl. bei ihr S. 206).

## **1897MEILHAC → auch 1908HAL**

### **1898GALLET**

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, *Thaïs*. Comédie Lyrique in tre atti e sette quadri. Dal romanzo di Anatole France, parole di Louis Gallet, musica di Jules Massenet (La Fenice prima dell'opera 2002-2003, 1), [Programmbook] Venedig 2002, 146 S.

Der (neue) Reihentitel signalisiert die Absicht, die Programmhefte zu Materialienbänden auszuweiten, die über die Aufführung hinaus wertvoll sind (vgl. S. 9). Der reich (auch farbig) illustrierte erste Band bietet zunächst (S. 11-57) das zweisprachige Libretto (rhythmische it. Übers. von Amintore Galli, 1903) mit einem (recht knappen) Kommentar zur Musik von ENRICO MARIA FERRANDO. – Es folgen drei Essais: JÜRGEN MAEHDER (*Sesso e religione nell'Alessandria decadente: Thaïs di Louis Gallet e Jules Massenet*, S. 71-91) geht vor allem auf die Prosaform des Librettos (in ihrem Verhältnis zu Wagner, S. 76f., und zur musikalischen Umsetzung, S. 82) und das Lokalkolorit ein (S. 88f. und passim). – ADRIANA GUARNIERI (*Esotismo e teatro musicale nella Francia dell'Ottocento: Thaïs tra cultura romantica e Décadence*, S. 93-105) gibt einen summarischen Überblick zum Exotismus in Literatur und (Musik-)Theater des 19. Jhs in Frankreich und verweist auf Exotismen in Musik (S. 99f.) und Libretto (S. 100f.) von *Thaïs* [für die Romanvorlage von A. France ist das Etikett „furibondo naturalismo“, S. 101, ganz verfehlt]. – MERCEDES VIALE FERRERO (*La santità sulle scene teatrali*, S. 107-120) zitiert geistliche und Bibel-Opern von *L'enfant prodigue* (Scribe / Auber, 1850) bis zu *Maria d'Alessandria* von C. Meano (Text) und F. Ghedini (Musik, 1937) und fragt: „come si può far risaltare la luce della santità senza lo sfondo cupo del peccato?“ (S. 116). – Es folgen u.a. eine Bibliographie (S. 127-131), Hinweise auf einschlägige Internet-Seiten (S. 133-138) und Daten zur Biographie des Komponisten (S. 139-145). Unter den Bilddokumenten sind nicht nur alle Bühnenbild-Entwürfe sowie Szenenphotos der Uraufführung, sondern auch eine eindrucksvolle Portrait-Galerie berühmter Thaïs-Darstellerinnen.

### **1900WILDE**

RAINER KOHLMAYER, *Oscar Wildes Einakter Salome und die deutsche Rezeption*, in: Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte, hrsg. von W. HERGET und BR. SCHULTZE (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 16), Tübingen: Francke #####, S. 159-185

### **1901BARBIER**

NELLY FURMAN, *The Languages of Love in Carmen*, in: Reading Opera, ed. by A. GROOS und R. PARKER, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, S. 168-183

### **1902ZOLA**

VIOLAINE ANGER, *Messidor d'Emile Zola et Alfred Bruneau: un opéra naturaliste?*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> siècle)*. Colloque interna-

tional Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes [2003], S. 153-164

Über Zolas Libretto, das der Autor selbst als „la négation même des poèmes de Wagner“ bezeichnete (S. 155), und seine Verbindung von alltäglich Aktuellem und symbolisch Sagenhaftem (vgl. S. 158).

GIOVANNI MARCHI, *Zola e i libretti d'opéra*, in: *Il Terzo Zola (...)*. Atti del convegno internazionale, a cura di GIAN CARLO MENICHELLI, Napoli 1990, S. 599-611

STEVEN HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford: Oxford University Press 1999, XVII + 525 S.

IV. Realist Opera (S. 395ff.: A. Bruneau and **E. Zola**, *L'Attaque du moulin*).

### **1903DULOCLE**

KARLA REINHART, *Dreimal Don Carlos am Grab Kaiser Karls: in Hernani von Victor Hugo und in Giuseppe Verdis Ernani und Don Carlos*, Archiv für Musikwiss. 56 (1999), S. 234-244

H. SCHNEIDER, *Die kompositionsgeschichtliche Stellung der Salammbô (1890) von Ernest → Reyer*, in: KLAUS LEY (Hrsg.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film. Aufsätze und Texte*, Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 51-89

### **1906GIACOSA**

STEFANO DORONI, *Dall'androne medievale al tinello borghese. Il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma 1998

Kap. IV: „Il verismo a teatro: Verga, Mascagni, Giacosa“, S. 137-166 (zu *Cavalleria rusticana*)

### **1908HALÉVY → auch 1897MEI**

ALBERT GIER, *Orpheus und Carmen. Arbeit am Mythos bei Crémieux, Meilhac und Halévy*, in: Bremer Jahrbuch für Musikkultur 3 (1997), S. 83-88

ALBERT GIER, *Parodie und Idylle. Die beiden Seiten Jacques Offenbachs und La Périchole*, in: Les Mots de la Tribu. Für GERHARD GOEBEL. Hrsg. von THOMAS AMOS, HELMUT BERTRAM und MARIA CRISTINA GIAIMO, Tübingen 2000, S. 241-247

\*\*\*ALBERT GIER, „*La Phocéenne! la Phocéenne!*“ *Travestie und Parodie bei Offenbach, Giraudoux und anderen*, in: Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater: Der Trojanische Krieg. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000, hg. von P. Csobádi u.a., Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 2002, S. 538-548

### **1909CLEMENTI**

ANNE-CHRISTINE FAITROP, *Vandea de Filippo Clementi: ou la mère, l'amour, la mort dans un opéra italien de 1893*, in: Colloque "Vendée, Chouannerie, Litterature", 12, 13, 14 et 15 Décembre 1985, Presses de l'Université d'Angers 1986, S. 213-230

### **1911GILBERT**

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT, *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 58), Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, V + 275 S. [→ 20. Jh. / Engl.]

### **1912PASCOLI**

ANTONINO CATALDO, *Un dramma musicale di Pascoli e Renzo Bossi*, La Scala 78 (1956), S. 56-58

MICHELE SAPONARO, *Pascoli librettista*, in: Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita, Milano: Mondadori 1955, S. 268-273

### **1913COLAUTTI**

MERCEDES VIALE FERRERO, *Da Fédora a Fedora: smontaggio e rimontaggio di uno scenario (melo)drammatico*, Il Saggiatore Musicale 2 (1995), S. 93-104

### **1918BOITO** [→ auch Komponisten]

FRANCO ABBIATI, *Arrigo Boito "nimico di menzogna"*, in: L'opera italiana in musica. Scritti e saggi in onore di EUGENIO GARA, Milano: Rizzoli 1965, S. 141-164

WILLIAM ASHBROOK, *Boito and the 1868 Mefistofele Libretto as a Reform Text*, in: Reading Opera, ed. by A. GROOS and R. PARKER, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, S. 268-287

KATHERINE BERGERON, *How to Avoid Believing (While Reading Iago's "Credo")*, in: Reading Opera, ed. by A. GROOS and R. PARKER, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, S. 184-199

ANTONIO BORRIELLO, *Mito poesia e musica nel Mefistofele di Arrigo Boito*, Napoli 1950

L. DERLA, *Estetica e poesia di Arrigo Boito*, Otto/Novecento 18 (1994), S. 5-38

H. GATTI, *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, Studi inglesi 1 (1974), S. 317-365

HANNO HELBLING, *Arrigo Boito. Ein Musikdichter der italienischen Romantik* (Serie Musik



Piper–Schott, 8326), München: Piper – Mainz: Schott 1995. 135 S.

JAMES A. HEPOKOSKI, *Boito and F.-V. Hugo's "Magnificent Translation": A Study in the Genesis of the Otello Libretto*, in: *Reading Opera*, ed. by A. GROOS and R. PARKER, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, S. 34-59

CONSTANTINO MAEDER, *La forza di gravità nel Libro dei Versi di Arrigo Boito*, in: *Fictio Poetica. Studi italiani e ispanici in onore di GEORGES GÜNTERT*, a cura di KATHARINA MAIER-TROXLER e CONSTANTINO MAEDER, Firenze: Franco Cesati Editore 1998, S. 253-264

COSTANTINO MAEDER, *Amleto de Boito et l'ambiguïté d'un dénouement heureux*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> siècle)*. Colloque international Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes [2003], S. 9-18

Zeigt, daß Amleto trotz des gegenüber Shakespeare veränderten Schlusses (der Prinz tötet den König und überlebt) in die Reihe der scheiternden Helden Boitos gehört.

GAETANO MARIANI, *Storia della scapigliatura*, #####: Sciascia 1971

PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Verona: A. Mondadori 1942

MORENA PAGLIAI, *I libretti di Arrigo Boito*, *La Rassegna della letteratura italiana* 66 (1962), S. 287-309

MARZIO PIERI, *Le faville dell'opera. Boito traduce Shakespeare*, in: *Arrigo Boito*, a cura di GIOVANNI MORELLI, Firenze: Leo S. Olschki 1994, S. 145-211

DANIELE PISTONE *Interculturalité, intertextualité: la traduction française du Mefistofele de Boito*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> siècle)*. Colloque international Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes [2003], S. 19-26

Zur Übersetzung von Paul Milliet (die erstmals in der Brüsseler Aufführung 1883 Verwendung fand, vgl. S. 21): „Le *Méphistophélès* de Paul Milliet est bien francisé, non seulement dans la langue, mais dans l'esprit“ (S. 26).

W. PÖSCHL, *Arrigo Boito, ein Vertreter der italienischen Spätromantik*, Berlin 1939, 172 S.

SANDRA RIGHETTI, *Boito librettista e l'Otello*, Bologna: A.M.I.S. 1970

PETER ROSS, 'E l'Ideal fu sogno'. *Arrigo Boito und seine Reformoper Mefistofele*, *Jahrbuch für Opernforschung* 1990, S. 69-86

GIOVANNA SCARSI, *Rapporto poesia – musica in Arrigo Boito*, Roma: Delia 1972

\*\*\*ANGELA IDA VILLA, *Arrigo Boito teorico e poeta scapigliato*, *Otto/Novecento* 18 (1994), S. 135-195

## **1919FONTANA**

F. CESARI, *Genesis di Edgar*, in: *Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI*, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER (Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, S. 451-469

Ausgehend von den 1992 veröffentlichten Briefen des Librettisten Ferdinando Fontana an Puccini sucht CESARI zu erklären, warum die Zusammenarbeit von Komponist und Librettist trotz Fontanas Bereitschaft, Anregungen des musikalischen Partners aufzunehmen (S. 454f.), nicht funktionierte: Das persönliche (erst sehr enge, dann gestörte) Verhältnis der beiden habe offene Diskussionen nicht zugelassen (S. 458f.); „le modifiche primarie al modello francese causano degli squilibri drammatici per compensare i quali Fontana produce delle modifiche secondarie, che determinano ulteriori, più gravi squilibri drammatici, e avanti così fino al dissesto completo della drammaturgia“ (S. 462); im übrigen verstand sich Fontana zwar selbst als Wagnerianer, blieb aber in der Praxis einer konventionellen Dramaturgie verpflichtet (S. 465-467).

ALESSIA FERRARESI, *La questione wagneriana nella teoria giovanile di Ferdinando Fontana librettista e Alberto Franchetti musicista*, Horizonte – Italianistische Zeitschrift 2 (1997), S. 77-88

## **1919ILLICA**

MARCELLO CONATI, *Maria Antonietta ovvero l'Austriaca. Un soggetto abbandonato da Puccini*, Rivista italiana di musicologia 33 (1998), S. 89-179

ARTHUR GROOS, *Lieutenant F.B. Pinkerton: Problems in the Genesis of an Operatic Hero*, Italica 64 (1987), S. 654-675

L. PUTIGNANO, *Didascalie di teatro d'opera. Note sul melodramma italiano di fine secolo*, in: *Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI*, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER (Itinerari Musicali a cura dell'Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, S. 505-513

Belegt die Tendenz zu episch ausufernden Szenenanweisungen (vgl. auch GIER, *Das Libretto*, 181) u.a. an Illicas *Perugina* für Ed. Mascheroni (1909).

## **1921STEIN**

PETER HERZ, *Die Librettisten der Wiener Operette. Leo Stein*, Wien, Frankfurt/M., London: Weinberger, o.J.

## **1925LOUYS**

H. PETER CLIVE, *Stage adaptations of Pierre Louys's novel Aphrodite*, Studi Francesi 22 (1978), S. 404-409

## **1929HOFMANNSTHAL**

PETER ANDRASCHKE, *Zur Ästhetik des Wort-Ton-Verhältnisses. Die Ariadne auf Naxos von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, in: *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für GEORG KNEPLER zum 85. Geburtstag. II Musik/Theater*, hrsg. von H.-W. HEISTER, K. HEISTER-GRECH, G. SCHEIT, Hamburg: Bockel 1993, S. 137-152

GLORIA J. ASCHER, *Die Zauberflöte und Die Frau ohne Schatten. Ein Vergleich zwischen zwei Operndichtungen der Humanität*, Bern, München: Francke 1972

BERNARD BANOUN, *L'opéra selon Richard → Strauss. Un théâtre et son temps*, Paris : Fayard 2000, 577 S.

GERHART BAUMANN, *Hugo von Hofmannsthal: Elektra*, in: Hugo von Hofmannsthal, hg. von SIBYLLE BAUER (Wege der Forschung, Bd. 183), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 274-310

HANS RICHARD BRITTNACHER, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2001, 371 S.

Die (germanistische oder komparatistische?) Habilitationsschrift (FU Berlin) gliedert sich in drei Teile: „Selbstopfer“ (S. 41-130; Alkestis bei Euripides, Hofmannsthal, Rilke und R. Borchardt), „Männeropfer“ (S. 131-237), „Frauenopfer“ (S.239-352; der Dandy als „freudloser Don Juan“, S. 309, der Frauen metaphorisch, auf dem Altar seiner Eitelkeit, 'opfert', am Beispiel von St. George, *Algabal*, und D'Annunzio, *Il piacere*). Der zweite Teil befaßt sich mit Hofmannsthals *Elektra* (S. 131-160) und mit Salome bei Flaubert, Oscar Wilde (S. 189-212) und in der bildenden Kunst (Beardsley, G. Moreau...). Die Textfassungen von Richard Straußens *Elektra* und *Salome* werden nicht einbezogen; speziell B.s *Elektra*-Interpretation – der Tanz zeige die „endgültige Entfremdung Elektras von ihrer Umwelt“ (S. 156) und sei Ausdruck „pathologischer Hysterie“ (S. 159) – wäre ausgehend von Hofmannsthals Zusatz zu dieser Szene im Libretto (ELEKTRA. Ich habe Finsternis gesät und ernte Lust über Lust. / Ich war ein schwarzer Leichnam / unter Lebenden, und diese Stunde / bin ich das Feuer des Lebens und meine Flamme / verbrennt die Finsternis der Welt...) wohl zu revidieren.

HILDE D. COHN, *Hofmannsthal Libretti*, *The German Quarterly* 35 (1962), S. 149-164

DONALD G. DAVIAU, *The Final Chapter of the Strauss-Hofmannsthal Collaboration on Ariadne auf Naxos*, in: *Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages*, ed. by JAMES M. MCGLATHERY, #####: Camden House 1992, S. 242-256

LILIAN R. FURST, *No Bed of Roses: The Women in the Rosenkavalier*, *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 16 (1984), S. 116-120

ARNO GIMBER, *Calderón y Richard Strauss: La hija del aire entre fatalidad finisecular y monstruosidad fascista*, aus: JAVIER HUERTA CALVO – EMILIO PERAL VEGA – HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (Hrsg.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Frankfurt/M.: Vervuert 2002, S. 293-301

Hofmannsthals Ideen für ein Semiramis-Libretto (vgl. die Korrespondenz mit Strauss 1908 und Entwürfe von 1917) waren von Motiven des Fin de siècle geprägt (z.B. dem Mutter-Sohn-Inzest, der 1917 an Bedeutung gewann, vgl. S. 297). Von Stefan Zweig erwartete Strauss 1935, daß er die heroische Seite des Stoffes betonen sollte (S. 298); der Komponist beabsichtigte möglicherweise versteckte Kritik am Nazi-Regime (S. 300). Der Entwurf des Vorspiels, den Joseph Gregor nach Zweigs Emigration verfaßte (vgl. S. 299f.), enttäuschte ihn (nicht nur) in dieser Hinsicht, so daß das Projekt unausgeführt blieb.

GERNOT GRUBER, *Das Vorbild der Zauberflöte für die Frau ohne Schatten*, in: Hofmannsthal und das Theater. Die Vorträge des Hofmannsthal Symposiums Wien 1979, hg. von WOLFRAM MAUSER (Hofmannsthal Forschungen, 6), Wien: Halosar 1981, S. 51-63

DIRK HOFFMANN, *Das dynamische Textverständnis – die Basis der kritischen Edition des Rosenkavalier*, editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft 3 (1989), S. 130-144

MANFRED HOPPE, *Fromme Parodien. Hugo von Hofmannsthals Opernlibretti als Stilexperimente*, Hofmannsthal-Forschungen 7 (1983), S. 67-95

SIBYLLE HUBACH, *In Praise of “Culinary“ Art?: On the Libretto Discussion between Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss, with a Glance at Walter Felsenstein’s Music Theater*, in: Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages, ed. by JAMES M. MCGLATHERY, #####: Camden House 1992, S. 257-268

BERNHARD JAHN, *Zwischen Ochs und Übermensch. Übergang und Gabe als Dimension der Zeit im Rosenkavalier von Hofmannsthal und Strauss*, DVjs. (1999), S. 419-456

VOLKER KLOTZ, *Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum Rosenkavalier mit Stichworten zur Ariadne*, aus: Hofmannsthal und das Theater. Die Vorträge des Hofmannsthal Symposiums Wien 1979, hrsg. von WOLFRAM MAUSER (Hofmannsthal Forschungen, 6), Wien: Halosar 1981, S. 65-79

JAKOB KNAUS, *Hofmannsthals Weg zur Oper. Die Frau ohne Schatten, Rücksichten und Einflüsse auf die Musik*, Berlin – New York 1971

STEPHAN KOHLER, *A Critique of Text-and-Music Research. The Case of Richard Strauss*, in: The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century, hrsg. von G. CHAPPLE, F. HALL, H. SCHULTE, Lanham, New York, London: University Press of America 1992, S. 407-420

ROBERT MÜHLHER, *Österreichische Dichter seit Grillparzer. Gesammelte Aufsätze* (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur, 2), Wien, Stuttgart: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung 1975

S. 312-357: Hugo von Hofmannsthal

LOTHAR R. NICKEL, *Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Hugo von Hofmannsthals Ariadne auf Naxos: Anspruch und Widerspruch*, Idstein: Schulz-Kirchner 1993

VICTOR A. OSWALD JR., *Hofmannsthal’s Collaboration with Molière*, The Germanic Review 29 (1954), S. 18-30

OSWALD PANAGL, Ist ein Wienerische Maskerad' und weiter nichts? *Sprachfärbung und lokales Milieu in den Wiener Musikdramen von Strauss–Hofmannsthal*, aus: Richard-Strauss-Blätter N.F. H. 42 (Dezember 1999), S. 79-90

Zu den Vindobonismen im *Rosenkavalier*, dem Vorspiel von *Ariadne auf Naxos* und *Arabella*, u.a. zum Partikelgebrauch (S. 82f.), zur Abstufung nach der sozialen Stellung der Figuren (S. 84f.), Gallizismen und Italianismen (S. 85f.), Namenvarianten und Anredeformen (S. 87f.) und zur Sprach- skepsis als Konstante in Hofmannsthals Werk (S. 89f.).

FRANK PIONTEK, „Ein großer Tag, ein festlicher Tag...“. *Richard Strausens und Hugo von Hofmannsthals Opernkonzert*, aus: MATTHIAS VIERTEL (Hrsg.), *Der Rosenkavalier oder Kann man im 20. Jh. noch eine Komödie komponieren?* (Hofgeismarer Protokolle, 321), Hofgeismar: Evangelische Akademie 2000, S.21-49

Charakterisiert in einem Durchgang durch Strausens und Hofmannsthals Schaffen vom (besonders ausführlich behandelten, S. 21-30) *Rosenkavalier* bis zur *Arabella* die Opernform der beiden Künstler „vornehmlich als festliches Ereignis“ (S. 21); Zitate aus der Korrespondenz belegen, daß „der Da Ponte in Hofmannsthal vom Lehár im [sic] Strauss zuweilen ignoriert wurde“ (S. 29). Interessant die im Zusammenhang mit den Festspiel-Plänen angestellte Überlegung, ob nicht „einzig der Bezug auf die ältere Theaterform die Festlichkeit der Oper“ verbürge (S. 31).

HEINZ POLITZER, *Hofmannsthal und die Oper*, Forum (Vienna) 2 (1955), S. 282-284

KARL PÖRNBACHER, *Hugo von Hofmannsthal – Richard Strauss: Der Rosenkavalier. Interpretation*, München 1964

LAURINE QUETIN, *Que devient l'Opera seria dans Ariadne auf Naxos de R. Strauss? Résurgence d'un genre oublié? Simple pastiche ou naissance d'un ouvrage unique?*, aus: *Littérature et Nation* N° 20 (1998): *Le XVIIIème – 1900*, Tours: Université François Rabelais 1998, S. 151-166

Rekonstruiert (vor allem aus dem Briefwechsel) die Vorstellung, die Hofmannsthal und Strauss von der (historischen Veränderungen unterworfenen, vgl. S. 153) Gattung Opera seria hatten: Neben Händel [statt „lettre du 30 mai 1912“ l. '30 janvier', S. 157] nennt Hofmannsthal Gluck und vor allem Mozart, seine Vorstellungen von der Buffa scheinen einerseits von den frühen Intermezzi, andererseits wieder von Mozart geprägt (S. 158f.). Die historischen Vorbilder dienen als „prétexte“ für eine originelle Schöpfung (S. 164).

ANDREAS RAZUMOVSKY, *Über den Text des Rosenkavalier. Zeugnisse*, Frankfurt/M. 1963

URSULA SCHARF, *Hofmannsthal's Libretti*, *German Life & Letters* 8 (1954-1955), S. 130-136

MARTIN ERICH SCHMID, *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*, Heidelberg: Winter 1968

MAX SEE, *Wiener Stadt und Gesellschaft in der Operndichtung Hofmannsthals*, *Hofmannsthal-Forschungen* 2. Referate und Diskussionen der dritten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Salzburg 22. bis 25. August 1974, Freiburg 1974, S. 39-55

HARRY E. SEELIG, *Musical Substance and Literary Shadow? Die Frau ohne Schatten Reconsidered*, in: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*, ed. by CLAUD

RESCHKE and HOWARD POLLACK (Houston German Studies, 8) , München: Fink 1992, S. 61-73

JÜRGEN VÖLCKERS, *Die untrennbare Verschmelzung. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal*, Neue Zeitschrift für Musik 115 (1954), S. 712-714

ADAM WANDRUSZKA, *Das Zeit- und Sprachkostüm von Hofmannsthal Rosenkavalier*, Zeitschrift für Deutsche Philologie 86 (1967), S. 561-570

EGON WELLESZ, *Hofmannsthal and Strauss*, Music and Letters 33 (1952), S. 239-242

SIMON WILLIAMS, *Der Rosenkavalier and the Idea of Habsburg-Austria*, in: Word and Music Studies: Essays in Honor of STEVEN PAUL SCHER and on Cultural Identity and the Musical Stage, ed. by SUZANNE M. LODATO – SUZANNE ASPDEN – WALTER BERNHART (Word and Music Studies, 4), Amsterdam – New York: Rodopi 2002, S. 263-275

Faßt im Stil eines (gehaltvollen ) Programmheft-Beitrags wesentlich bekannte Fakten zusammen.

### **1931SCHNITZLER**

MARC A. WEINER, *Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture* (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 69), Heidelberg: Winter 1986, 173 S.

„Chapter I draws on the author’s largely unpublished diaries to document his involvement with the music as a librettist and frustrated composer (...)“ (Verlagsprospekt).

### **1934DELIUS**

DERRICK PUFFETT, *A Nietzschean Libretto: Delius and the Text for A mass of life*, Music and Letters 79 (1998), S. 244-267

### **1936PIRANDELLO**

GIGI LIVIO, *I testi e le forme del teatro malipieriano. La favola del figlio cambiato*, in: G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea. Atti del convegno. Reggio Emilia 5-7 ottobre 1982, a cura di LUIGI PESTALOZZA, Milano 1984, S. 112-136

### **1938CAPEK**

V. VYSLOUZILOVÁ, *Carel Capeks Komödie Die Sache Makropulos und das Libretto zur gleichnamigen Oper von Leoš Janáček*, in: *Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997*. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1999, S. 571-582

Die Oper sei „keine Komödie mehr“, sondern ein „modernes mythologisches Musikdrama“, S. 582.

## 1938D'ANNUNZIO

ADRIANO BASSI, *Caro maestro*, Genova 1997, 207 S.

„Il volume riunisce le lettere più significative tratte dell'epistolario del Comandante con i musicisti dell'epoca“ (S. 9), i.e. Franchetti, Respighi, Toscanini, Casella, Malipiero, Montemezzi, Puccini, Pizzetti.

CESARE ORSELLI, *Primo incontro di Pizzetti con l'estetismo dannunziano: le musiche per La Nave*, Chigiana 40, N.S. 20 (1985), S. 51-62

MARIO RINALDI, *Il valore della Fedra dannunziana nel dramma musicale d'Ildebrando Pizzetti*, Roma: De Santis #####, 31 S.

OLAF ROTH, *Die Opernlibretti nach Dramen Gabriele D'Annunzios* (Europäische Hochschulschriften, IX/32), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, 211 S.

Diese von REINHARD KLESCZEWSKI betreute Düsseldorfer Dissertation hat sich die Aufgabe gestellt, Libretto-Adaptationen von Dramen D'Annunzios, die der Dichter selbst oder andere verfaßt haben, mit dem originalen Schauspieltext zu vergleichen (vgl. S. 11); gelegentlich werden unveröffentlichte Briefe der Autoren herangezogen, um die Entstehungsgeschichte der Opern zu erhellen. – Nach kurzen Vorbemerkungen über D'Annunzios Verhältnis zur Musik (S. 15-22), zur Situation der Oper (S. 23-27) und des Librettos (S. 28-32) um 1900 ist der Hauptteil (S. 33-158) den minutiösen Textvergleichen gewidmet. Behandelt werden die beiden Adaptationen von *La figlia di Iorio* (von Franchetti, Text von D'Annunzio; und von Pizzetti, Text vom Komponisten); die Vertonungen von *Sogno d'un tramonto d'autunno* von Torre Alfina (frz.er Text vom Komponisten) und Malipiero (it.er Text vom Komponisten); *La ville morte* von Nadia Boulanger und Raoul Pugno (Einrichtung der frz.en Übersetzung von *La città morta* durch D'Annunzio); *Parisina* (Originallibretto D'Annunzios für Mascagni); *Francesca da Rimini* von Zandonai (Texteinrichtung von Tito Ricordi); *Fedra* von Pizzetti (Texteinrichtung D'Annunzios); *La nave* von Montemezzi (Texteinrichtung von Tito Ricordi). Die (durch die Episodenstruktur der Theaterstücke D'Annunzios begünstigten, vgl. S. 154) Kürzungen sind per se interessant, man hätte sich allerdings auch einige grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Schauspiel und Libretto im Fin de siècle gewünscht. – Es folgen knappe Bemerkungen zur Tonsprache der behandelten Komponisten (S. 159-171), zu gescheiterten Opernprojekten D'Annunzios (nicht nur Puccini, auch Busoni und selbst Richard Strauss hätten irgendwann mit ihm zusammenarbeiten sollen, S. 172-187). Schlußabschnitte zeigen Parallelen zwischen den Libretti von und nach D'Annunzio und den Werken anderer Librettisten der Zeit auf (S. 188-196) und zeichnen die Einstellung des Dichters zum Libretto in ihrer historischen Entwicklung nach (S. 197-200).

## 1940LÉON

PETER HERZ, *Die Librettisten der Wiener Operette. Viktor Léon*, Wien, Frankfurt/M., London: Weinberger o.J., 37 S.

## 1942ZWEIG

ARNO GIMBER, *Calderón y Richard Strauss: La hija del aire entre fatalidad finisecular y monstruosidad fascista*, aus: JAVIER HUERTA CALVO – EMILIO PERAL VEGA – HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (Hrsg.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Frankfurt/M.: Vervuert 2002, S. 293-301

Hofmannsthals Ideen für ein Semiramis-Libretto (vgl. die Korrespondenz mit Strauss 1908 und Entwürfe von 1917) waren von Motiven des Fin de siècle geprägt (z.B. dem Mutter-Sohn-Inzest, der 1917 an Bedeutung gewann, vgl. S. 297). Von Stefan Zweig erwartete Strauss 1935, daß er die heroische Seite des Stoffes betonen sollte (S. 298); der Komponist beabsichtigte möglicherweise versteckte Kritik am Nazi-Regime (S. 300). Der

Entwurf des Vorspiels, den Joseph Gregor nach Zweigs Emigration verfaßte (vgl. S. 299f.), enttäuschte ihn (nicht nur) in dieser Hinsicht, so daß das Projekt unausgeführt blieb.

A. MATHIS, *Stefan Zweig as Librettist and Richard Strauss*, *Music and Letters* 25 (1944), S. 163-176; S. 226-245

#### **1944BULGAKOW**

GERHARD MÜLLER, *Michail Bulgakow als Librettist am Bolschoi-Theater*, in: *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. II Musik/Theater. Festschrift für GEORG KNEPLER zum 85. Geburtstag*, hg. von H.-W. HEISTER, K. HEISTER-GRECH, G. SCHEIT, Hamburg: Bockel 1993, S. 217-228

#### **1949MAETERLINCK**

D. GRAYSON, *The Libretto of Debussy's Pelléas et Mélisande*, *Music & Letters* 66 (1985), S. 34-50

STEFAN GROSS, *Ergänzende Literaturhinweise zur Wirkung Maeterlincks*, in: *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für HEINRICH LAUSBERG zum 75. Geburtstag*, hg. von ARNOLD ARENS, Stuttgart: Franz Steiner 1987, S. 148-153

SUSAN YOUENS, *An Unseen Player: Destiny in Pelléas et Mélisande*, in: *Reading Opera*, ed. by A. GROOS and R. PARKER, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, S. 60-91

#### **1954COLETTE**

ULLA LINK-HEER, *Willy und Colette in Bayreuth*, aus: *Von → Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, hg. von ANNEGRET FAUSER und MANUELA SCHWARZ (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, 12), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 485-510

MATHIAS SCHILLMÖLLER, *Maurice → Ravels Schlüsselwerk L'Enfant et les Sortilèges. Eine ästhetisch-analytische Studie* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 189), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, 267 S.

#### **1955CLAUDEL**

MICHEL DECOUST, *Claudé et l'Opéra. Darius Milhaud, Henry Barraud, Marc Bleuse*, *Revue d'Histoire du Théâtre* 38 (1986), S. 126-135

EDWIN MARIA LANDAU, *Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen*, München: Prestel 1986



JENS ROSTECK, *Darius* → *Milhauds Claudel-Opern Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption*, Laaber 1995, 405 S.

### **1956BRECHT**

E.D. HARSH, *Excavating Mahagonny: Editorial Responses to Conflicting Visions*, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg. von WALTHER DÜRR, HELGA LÜHNING, NORBERT OELLERS, HARTMUT STEINECKE (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 8), Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 346-360

Vergleich verschiedener Textfassungen von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ausgehend von Brechts Leseausgabe (in *Versuche*, 1930).

ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hrsg.), *Brecht und seine Komponisten* (Spektrum der Musik, 6), Laaber: Laaber 2000

„Am Beispiel von sieben überwiegend mit Brecht gleichaltrigen Komponisten wird in den Beiträgen des Bandes veranschaulicht, welche Herausforderung er für sie künstlerisch und menschlich bedeutete: Paul Hindemith, Carl Orff, Kurt Weill, Hanns Eisler, Rudolf Wagner-Régeny, Paul Dessau und Benjamin Britten.“ (Verlagsprospekt)

R. WÜRMSER, *Der Lindberghflug und das Lehrstück. Bertolt Brechts Versuche zu einer neuen Form des Musiktheaters auf dem Baden-Badener Musikfest 1929*, in: *Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997*. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1999, S. 547-556

### **1959ANDERSON**

ELMAR JUCHEM, *Kurt → Weill und Maxwell Anderson – Neue Wege am Broadway* (Veröffentlichungen der Kurt Weill-Gesellschaft, Dessau, 4), Stuttgart: Metzler 2000, ca. 440 S.

### **1960GREGOR**

ARNO GIMBER, *Calderón y Richard Strauss: La hija del aire entre fatalidad finisecular y monstruosidad fascista*, aus: JAVIER HUERTA CALVO – EMILIO PERAL VEGA – HÉCTOR URZAÍZ TORTAJADA (Hrsg.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Frankfurt/M.: Vervuert 2002, S. 293-301

Hofmannsthals Ideen für ein Semiramis-Libretto (vgl. die Korrespondenz mit Strauss 1908 und Entwürfe von 1917) waren von Motiven des Fin de siècle geprägt (z.B. dem Mutter-Sohn-Inzest, der 1917 an Bedeutung gewann, vgl. S. 297). Von Stefan Zweig erwartete Strauss 1935, daß er die heroische Seite des Stoffes betonen

sollte (S. 298); der Komponist beabsichtigte möglicherweise versteckte Kritik am Nazi-Regime (S. 300). Der Entwurf des Vorspiels, den Joseph Gregor nach Zweigs Emigration verfaßte (vgl. S. 299f.), enttäuschte ihn (nicht nur) in dieser Hinsicht, so daß das Projekt unausgeführt blieb.

## **1965LION**

CAROLINE GOMMEL, *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns Fräulein von Scuderi zu Hindemiths Cardillac* (Rombach Wissenschaften, Reihe Cultura, 24), Freiburg: Rombach 2002, 504 S.

Die voluminöse Arbeit (eine Freiburger Dissertation) ist nach Aussage der Verf.in „nur bedingt der klassischen Librettoforschung zuzuordnen“ (S. 11), die sich „unter Auslassung der literarischen Vorlage oder stofflichen Genese“ auf das Wort-Ton-Verhältnis konzentriert habe (S. 11f.; gerade die ältere Forschung erweckt eher den gegenteiligen Eindruck). Dagegen erhebt Frau GOMMEL den „Anspruch umfassender Interdisziplinarität“ (S. 14): Hindemiths Musik (deren Stil „neusachlich“ und deren Formensprache „neobarock“ sei) soll durchgehend nicht nur zu Ferdinand Lions Libretto (die Sprache dieses „Romantikers“ [vgl.S. 227] sei „expressionistisch“), sondern auch zu dessen Vorlage, der „romantischen“ Erzählung E.T.A. Hoffmanns, in Beziehung gesetzt werden (vgl. S. 204). Dabei erscheint Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* als einziger Bezugspunkt der Oper, mit A. LAUBENTHALS Auffassung: „Lions Libretto folgt in der offenen Konzentration auf die Zentralfigur Cardillac mehr [Otto] Ludwigs Drama [von 1848] als Hoffmanns Erzählung“ (Penz 3, S. 66) setzt sich Frau GOMMEL nicht auseinander. Die Neufassung des Librettos vom Komponisten (1952) wird nicht in die Betrachtung einbezogen (ein Beitrag von W. BERNHART zu den beiden Textfassungen, vgl. hier 5,30f., fehlt im Lit.verz.). Gemeinsamkeiten zwischen Oper und Erzählung werden auf einer relativ abstrakten Ebene gesucht: „Über die Interpretation von Hoffmanns Text finden Librettist und Komponist eine gemeinsame Bedeutungsebene (...) Farben, Bewegungen und zentrale Codes aus dem Hoffmannschen Text finden in anderen Gruppierungen und Konstellationen Eingang in Operntext und Bühnenanweisungen (...) Die sprachlichen Bilder, mit denen Lion Atmosphäre gestaltet, beschreiben Zustände und das Dilemma Hoffmannscher Figuren: das unfeste, das gefangene Ich, die Subjekt-Objekt-Vertauschung, Kommunikationsverlust (...) Das bei Hoffmann choreographisch gestaltete Wechselspiel zwischen Masse und Individuum, zwischen Philisterwelt und Künstler wird in der Oper hörbar (...) Aus dem rein ästhetischen Thema bei Hoffmann wird ein existentielles Thema in der Oper.“ (Zitate aus der Schlußsynthese, S. 485-488). Offensichtliches, z.B. daß Hoffmanns Titelfigur in der Oper gar nicht auftritt oder daß die durch eine große Rückblende bestimmte Zeitstruktur der Erzählung (vgl. S. 71ff.) in der Oper verändert werden muß, wird nur en passant rekapituliert. Nach einer in jeder Hinsicht erschöpfenden Analyse von Hoffmanns Kriminalgeschichte (S. 47-178) folgt ein Durchgang durch die 18 Nummern der Oper (S. 229-484), wobei jeweils Text, Musik und die Divergenzen zwischen beiden (vgl. S. 184) analysiert werden. Frau GOMMEL kennt das Gesamtwerk Hoffmanns wie Hindemiths und die jeweiligen geistesgeschichtlichen Kontexte bewundernswert genau; allerdings stellt sie vieles ausführlicher dar als nötig, und gelegentlich, so scheint es, wird auch die Kunst der Überinterpretation gepflegt. Die durch den Titel geweckte Erwartung, man werde hier auch Grundsätzliches zur Adaptation narrativer Vorlagen auf der Opernbühne finden, wird kaum eingelöst. Als Beitrag zu Hindemiths Opernwerk ist die Arbeit dennoch wichtig und wertvoll.

## **1966VITTORINI**

DONALD HEINEY, *Vittorini, the Opera, and the Fifth Dimension*, College English 17 (1956), S. 451-455

## **1973AUDEN**

B. ENGELBERT, *Wystan Hugh Auden (1907-1973). Seine opernästhetische Anschauung und seine Tätigkeit als Librettist*, Regensburg: Bosse 1983

ULRICH WEISSTEIN, *Reflections on a Golden Style: W.H. Auden's Theory of Opera*, Comparative Literature 22 (1970), S. 108-124

## 1973BACHMANN

THOMAS BECK, *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze* (Litteratura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, 3), Würzburg: Ergon 1998, 310 S.

Kurz nach PETRA GRELLS theaterwissenschaftlicher Untersuchung (s.u.) erschien mit dieser von PETER HORST NEUMANN betreuten Erlanger Dissertation eine zweite Arbeit zu Ingeborg Bachmanns Libretti. TH. BECK sucht in literaturwissenschaftlicher Perspektive „die engen thematischen Bezüge“ der Operndichtungen zu anderen Werken Bachmanns aufzuzeigen (S. 10).

Vorangestellt ist eine sehr sorgfältige Bestandsaufnahme der „Bedingungen librettistischen Schreibens“ (S. 11-106), die umfassend die „Wechselwirkungen zwischen Text, Musik und Szene“, dann Sprache und Dramaturgie des Librettos behandelt. Vieles berührt sich mit meinem Versuch einer Synthese in *Das Libretto*, anderes ergänzt ihn in sehr willkommener Weise: Die Sprachstruktur des Librettos ist nach BECK durch „semantische Unterdetermination“ gekennzeichnet (S. 17); da sich solche Unterdetermination auch nachträglich, z.B. durch Kürzungen in einem Schauspieltext, erzeugen läßt (vgl. passim zu Bachmanns Bearbeitung des *Prinzen von Homburg*, speziell S. 177), läßt sich so vielleicht das Problem der ‘Literaturoper’ (vgl. S. 54-58) einer Lösung näherbringen [allerdings scheinen z.B. Arientexte des Barock, in denen von Seestürmen u.dgl. die Rede ist, nicht semantisch unterdeterminiert, vielmehr entsteht durch imitative Vertonung eine Übercodierung des plurimedialen Gebildes ‘Arie’]. Mit JUST beschreibt BECK das Libretto als „Produkt literarischer Reflexion“ (S. 19), d.h. als Literatur über Literatur (vgl. auch S. 57; 74; 156 auf den *Prinzen von Homburg* bezogen, und passim). Diskutieren könnte man über Kleinigkeiten (so scheint mir im *Fidelio*-Quartett keineswegs „das kommende lieto fine“ durchzuschimmern [S. 61f.]; was über die „Reduktion des diskursiven Moments“ im Libretto gesagt wird [S. 96], ist zu einseitig auf die Verhältnisse im 19./20. Jh. bezogen, vgl. dagegen S. 103 zu den „Intrigenlibretti des 18. Jhs“).

Das zweite Kapitel (S. 107-153) skizziert die (literar- und musik-)ästhetischen Positionen Henzes und Bachmanns; hier werden auch die Ballettpantomime *Der Idiot* (S. 136-143; in kritischer Auseinandersetzung mit P. GRELL, vgl. S. 137) und das Libretto-Fragment *Belinda* (S. 143-150) behandelt. – Das Kapitel über den *Prinzen von Homburg* (S. 155-205) hebt mit Recht den Übergang von einer „Dramaturgie der Entwicklung“ zu einer „Dramaturgie der Variation“ hervor (S. 164); zur Figur des Kurfürsten (S. 186ff.) wäre noch zu berücksichtigen, daß die Tilgung aller auf strategische Details bezogenen Passagen im Libretto Homburgs Verfehlung als Verstoß gegen das abstrakte Prinzip der Disziplin erscheinen läßt, während bei Kleist durch die Eigenmächtigkeit des Prinzen das militärische Ziel nicht erreicht wurde (vgl. GIER, *Das Libretto*, S. 208). – *Der junge Lord* (S. 207-280) wird als Montage mosaikartiger Details und Motive gedeutet (S. 215); BECK verfolgt im einzelnen, wie die Autorin die biedermeierlichen Tonfälle des Librettos aus Werken Hauffs „borgt“ (S. 239ff.), und zeigt, wie sich Gesellschaftskritik als Sprachkritik manifestiert (S. 260ff.). Die sorgfältige Untersuchung stellt einen wichtigen Beitrag sowohl zur Librettoforschung wie zur Ingeborg-Bachmann-Philologie dar.

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf sechs Briefe Ingeborg Bachmanns an Hans Egon Holthusen hingewiesen, die das Antiquariat Richard Husslein (82144 Planegg) auf der 12. Antiquaria (Ludwigsburg, 30./31.1.1998; zitiert wird nach dem Katalog) anbot. Der Brief vom 25.12.1955 geht laut Inhaltsangabe u.a. auf die Ballettpantomime *Der Idiot* ein; am 23.11.1956 heißt es: „...daß Henze den Erfolg sehr gebraucht hat, in seiner ‘Selbstsicherheit’ erscheint er uns doppelt verkehrt, er ist ‘sicher’, aber sehr unglücklich, glaube ich, und jemand, der das Unglück anzieht, als Mensch. Ich glaube fest an seine Musik, und mehr noch an die, die noch kommt.“

ALBERT GIER, *Der Krieg ein Traum. Zu Ingeborg Bachmanns Bearbeitung von Kleists Schauspiel*, Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Hans Werner Henze, *Der Prinz von Homburg*, Saison 1996/97, S. 67-72

PETRA GRELL, *Ingeborg Bachmanns Libretti* (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1513), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1995. 322 S.

In ihrer von SIEGHART DÖHRING betreuten Dissertation behandelt G. neben den Libretti zu *Prinz Friedrich von Homburg* und *Der junge Lord* auch Bachmanns Text zur Ballettpantomime *Der Idiot* (Musik von Hans Werner Henze, Choreographie von Tatjana Gsovsky nach Dostojewskij) und den aufgegebenen Plan eines Originallibrettos für Henze (1956). Aufgrund der Notizen und Entwürfe im Nachlaß (Wien, Österr. Nationalbibliothek) rekonstruiert sie die Textgenese, und sie vergleicht vor allem die Kleist- und W. Hauff-Adaptationen mit der Vorlage. Ausgehend von „Gedanken zur Librettoästhetik“, die etwas aperçuhaft vorgetragen werden (S. 27-52), führt die Analyse des *Prinzen von Homburg* (zweifelloos das anregendste Kapitel) zu einer Problematisierung des

Begriffs 'Literaturoper': In der Auseinandersetzung mit DAHLHAUS kann G. überzeugend nachweisen, daß Bachmanns Libretto wichtige Züge mit dem italienischen Melodramma gemeinsam hat (S. 228ff.); über G. hinausgehend kann man sich fragen, ob hier nicht Universalien der Gattung 'Libretto' faßbar werden. Die Analysen werden durch eine willkommene Dokumentation (Szenenphotos, Inszenierungsstatistik, auf Vollständigkeit angelegte Bibliographie...) sinnvoll ergänzt.

### **1973MALIPIERO**

NINO PIROTTA, *Malipiero e il filo d'Arianna*, in: N.P., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia: Marsilio Editori 1987, S. 349-361

### **1975BLACHER** [→ auch Komponisten]

PETER PETERSEN – HANS-GERD WINTER (Hrsg), *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 14), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1997, 272 S.

K. KAATZ, S. 131-167, über B. Blacher /G. von Einem, *Dantons Tod*, 1947: die Oper, die den „Konflikt zwischen Danton und der Volksmasse“ (S. 138) in den Mittelpunkt rückt, sei „ein Beispiel kulinarischen Illusionstheaters“ (S. 155) und trage trotz „Umfunktionierung“ nach Kriegsende „die Gestaltungsmerkmale, die vom Nazismus erwünscht waren“ (S. 167).

### **1985CALVINO**

BEATRICE DONIN-JANZ, *La Panchina di Italo Calvino: dal racconto al libretto*, Teatro contemporaneo 6 (1985-86), S. 339-347

### **\*1902GHISALBERTI**

JOHANNES STREICHER, *Goldoni après Goldoni. „De locandiera en locandiera“*, aus: *Musiques goldoniennes. Hommage à JACQUES JOLY*. Outre-monts, Paris: Circé 1995, S. 185-196 [→ Vorlagen: Autoren]

### **\*1934BOND**

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT, *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 58), Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, V + 275 S. [→ 20. Jh. / Engl.]

### **\*1934MALOUF**

MICHAEL HALLIWELL, *'Singing the Nation'. Word/Music Tension in the Opera* Voss, in: *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999. Ed.

by WALTER BERNHART and WERNER WOLF in collaboration with DAVID MOSLEY (Word and Music Studies, 3), Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi 2001, S. 25-48

Stellt die Oper *Voss* (1986) von Richard Meale (Musik) und David Malouf (Text) nach dem Roman von Patrick White vor: Es geht u.a. um Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher bzw. nonverbaler Kommunikation (S. 33ff.); die beiden Aborigenes z.B. sprechen (singen) nicht, sondern kommunizieren mittels Gestik und Tanz (S. 38). Als gelungene postkolonialistische Oper sei *Voss* „an eclectic mix of elements drawing upon a four hundred year-old operatic development and forging a sometimes uneasy synthesis“ (S. 46).

ANNIE PATRICK, *David Malouf the Librettist*, in: Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf, ed. by AMANDA NETTELBECK, Nedlands 1994, S. 133-147

### **\*1935MICKEL**

FRANK SCHNEIDER, *Der Tochter Ungehorsam, Karl Mickel, der Librettist*, in: Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. II Musik/Theater. Festschrift für GEORG KNEPLER zum 85. Geburtstag, hg. von H.-W. HEISTER, K. HEISTER-GRECH, G. SCHEIT, Hamburg: Bockel 1993, S.229-238

PETER PETERSEN – HANS-GERD WINTER (Hrsg), *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 14), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1997, 272 S.

S. 105-130 CH. SCHULZE über *Die Gebeine Dantons* (1991, Musik F. Schenker): „Die Kommunikation mit Büchner schlägt sich in der Radio-Oper auf der Ebene des ästhetischen Verfahrens, im Gestaltungsmodus nieder“ (S. 120).