

Fest Kantate) 1930, für die 1000-Jahrfeier der isländischen Volksversammlung bzw. des Parlaments *Alþingi*, die den ersten Preis des für den Anlaß ausgeschriebenen Wettbewerbes gewann, Introdution und Passacaglia für Orgel (1938) und die Chaconne für Orgel (1948) sowie der Klavierzyklus *Svipmyndir*.

LITERATUR J. ÞÓRARINSSON, Páll Ísólfsón, Reykjavík 1963 ■ G. BERGEN-DAL, *New Music in Iceland*, ebd. 1991

MAREK PODHAJSKI

Isouard, Nicolas, Nicolò, Nicolò de Malte

*6. Dez. 1775 auf Malta (eventuell auch schon 1773), †23. März 1818 in Paris, Komponist. Isouards Eltern stammten aus Marseille; der Vater war Verwalter der Lagerbestände auf Malta gewesen. Nicolas wurde auf das Pensionat Berthaud nach Paris geschickt, wo er auch Klavierunterricht erhielt. Obwohl er später bereits Aspirant für die kgl. Marine war, wandte er sich mehr und mehr der Musik zu. Der Ausbruch der Revolution 1789 zwang ihn, Frankreich zu verlassen. Zurück in Malta gewann er die Aufmerksamkeit der Gesellschaft durch sein Klavierspiel. Er begann Kontrapunktstudien bei Michelangelo Vella und dem Theorielehrer Francesco Azzopardi. Der Vater wollte seinen Sohn jedoch im kaufmännischen Bereich sehen und schickte ihn deshalb nach Palermo. Dort verbrachte Isouard indessen ebensoviel Zeit im Harmonielehreunterricht bei G. Amendola wie in seinem designierten Beruf. Danach ging er nach Neapel, wo er in einem Bankhaus arbeitete und parallel dazu seine musikalischen Studien am Cons. della Pietà dei Turchini (Kompos. bei N. Sala) vollendete. Als Komponist debütierte Isouard 1794 in Florenz mit *L'avviso ai maritati*, ein Stück, das kurz darauf in Lissabon, Madrid und Dresden nachgespielt wurde. Ermutigt durch den Erfolg seines Opernerstlings gab Isouard den Kaufmannsberuf endgültig auf. Um den Namen seiner Familie nicht zu kompromittieren, nannte er sich von da an Nicolò de Malte. Im Auftrag von Fr. Senesino komponierte Isouard 1794 einen *Artaserse* für Livorno, die nachfolgenden musikdramatischen Werke bis 1800 waren jedoch alle für Malta bestimmt, wo Isouard auch offizielle Positionen innehatte: Er wurde Org. an der Malteser Ordenskirche Saint-Jean de Jérusalem und übernahm später dort außerdem das Amt des Kapellmeisters. In diese Zeit bis zum Einrücken der Franzosen 1798 fallen auch mehrere geistliche Kompositionen. 1800 ging Isouard – inzwischen in Diensten des französischen Generals Vaubois – nach Paris. Dort wurde er von R. Kreutzer gefördert; aus der Zusammenarbeit mit Kreutzer entstand im gleichen Jahr Isouards erste *Opéra comique* *Le Petit Page*. Ebenfalls mit Kreutzer wurde der Einakter *Flaminio à Corinthe* (1801) für die *Opéra* konzipiert, der aber durchfiel. Fortan galt Isouards musikdramatisches Schaffen nahezu ausschließlich der *Opéra comique*. Entscheidend war hierbei zweifellos die Zusammenarbeit mit Fr.-B. Hoffman, erstmals 1802 bei *La Statue ou La Femme avare*. Mit dieser Oper etablierte sich Isouard im Pariser Theaterleben: In der Folge komponierte er in jedem Jahr ein bis zwei Opern, was zu einer kontinuierlichen Produktion bis 1814 führte. 1802 gründete er auch – zusammen mit Cherubini, Méhul, Rode, R. Kreutzer und Boieldieu – den Verlag *Le Magasin de musique*. Ziel war es, die Werke dieser Komponisten zu vertreiben, wobei dem Unternehmen Isouards kaufmännische Erfahrung zugute kam. Der Verlag bestand unter diesem Namen bis 1811 und bildete den wichtigsten Publikationsort für das französische Musiktheater im frühen 19. Jahrhundert. Von den frühen Opern Isouards erhielten *Les Rendez-vous bourgeois* (1807), *L'Intrigue aux fenêtres* (1805) und *Le Médecin turc* (1803) den meisten Zuspruch. Die größten Erfolge konnte Isouard aber mit *Cendrillon* (1810), *Joconde ou Les Coureurs d'aventures* (1814) und *Jeannot et Colin* (1814) feiern, wobei derjenige von *Cendrillon* ferner Isouard mit seinem Vater versöhnte, der 1811 zur

Hochzeit seines Sohnes mit Claudine Berthaud (am 11. Jan.) von Malta nach Paris kam. Ende des Jahres 1814 stand Isouard, in seiner Kreativität augenscheinlich durch die Konkurrenzsituation mit Boieldieu stimuliert, auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Als Boieldieu allerdings 1817 zum Mitglied des Institut de France gewählt wurde, brach Isouard alle Verbindungen zu seinem ehemaligen Freund ab. Verbitterung wie auch ein unsteter Lebenswandel waren dafür verantwortlich, daß Isouard bereits im Alter von 42 Jahren »an einem Brustübel« (AmZ 20, 1818, Sp. 348) starb.

Isouard hatte zwei Kinder. Sophie-Nicole (gen. Sophie Nicolo-Isouard; *27. Nov. 1809 in Paris, Todesjahr unbekannt) trat augenscheinlich auch mit Kompositionen hervor; bedeutender jedoch ist die jüngere Schwester Ninette (*1814 in Paris, †6. Okt. 1876 ebd.), die unter dem Namen *Ninette Nicolo* als Pianistin, Klavierpädagogin und Komponistin in Paris bekannt war. Die erhaltenen Kompositionen (s. M. Briquet, in: MGG 6, 1957, Sp. 1459) sind ausschließlich Vokalwerke. Isouards jüngerer Bruder Joseph (Isoiar; *24. Juli 1794 auf Malta, †23. März 1863 in Rouen) war Schauspieler und Sänger und leitete Theatertruppen in der französischen Provinz (Lille, Gent, Rouen, Nîmes, Toulouse).

WERKE (Auswahl; Erscheinungsort Paris, wenn nicht anders angegeben, hauptsächlich bei Magasin de musique, Bochsas père, Brandus, Nicolo/Veuve Nicolo, E. Troupenas)

A. Vokalmusik (Mss. zumeist in F-Pn und F-Pc)

I. Geistlich (vor 1800) insges. 34 Sakralkompositionen, darunter 3 Kyrie, 4 Gloria, 1 Credo, 2 »Dixit Dominus«, 2 »Domine Deus«, 1 »Lauda Jerusalem«, 1 Stabat mater, 1 Te Deum sowie 5 Mot. für gemischte St. und Orch.

II. Weltlich

1. Kantaten *La Paix* für Soli, Chor und Orch. (1802), Abschr. F-Po (anläßl. des Friedens von Amiens) ■ *Hébé* (Commandeur de Saint-Priest) ■ 8 Kant. (Commandeur de Rohan)

2. *Airs und Romances* *Air d'Appollon*, Einlagearie für Grétry *Le Jugement de Midas*, (ca. 1802) ■ »Je ne sais qu'« (François Antoine Eugène de Planard) (1809), o. J. ■ *La Romance historique de Marie Louise* (J. Lablèe) (1811), o. J. ■ *Dialogue entre Euterpe et Erato* (des Islets) (1813) ■ *Le Ménestrel, ronde villageoise* (1814), in: *Journal d'Euterpe*, 1816, Nr. 3, S. 130 ■ *Rosier d'amour* (N. Lefebvre), in: *dass.*, 1816, Nr. 4, S. 106 ■ *Les Adieux ou La Constance du bon vieux temps* (ders.) (ca. 1816), o. J. ■ *6 Canzoncine ou Petits Airs italiens* mit Kl./Hf. (undat.) (frz. Texte) ■ *Les Confidences* (anonym), o. J. ■ *Débout, air* für 3 St. ■ *6 Duettini* mit Kl. ■ *6 Duettini ou Petits Duos italiens* (mit frz. Text) mit Kl./Hf., o. J. ■ *Notturmo* für 2 St. und Kl./Hf., o. J. ■ *La Parisienne, Rondeau militaire et nationale* (Etienne), o. J. ■ »*L'une pour l'autre*, quatuor nocturne et fugue (Etienne), o. J.

B. Bühnenwerke (wenn nicht anders angegeben, UA in Paris)

L'avviso ai maritati (Francesco Gonella), Oper 2 Akte (4. Juni 1794 Florenz, Teatro della Pergola), F-Pc ■ *Artaserse, re di Persia* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (Sept. 1794 Livorno, Teatro Avvalorati), Ariens I-Pac ■ *Il barbiere di Siviglia* (Giuseppe Petrosellini nach Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais), op.buf. 3 Akte (1796 Valletta, Teatru Manoel) ■ *Rinaldo d'Asti* (Giuseppe Carpani nach Jean-Baptiste Radet/Pierre-Yves Barré, Renaud d'Ast), dramma giocoso 2 Akte (Frühling 1796 ebd.) ■ *L'improvvisata in campagna* (nach Etienne Joseph Bernard Delrieu), op.buf. 1 Akt (1797 ebd.), rev. als *L'improvvisata di campagna* (ders.), 1 Akt (30. Juni 1801, Théâtre Favart), 1801 ■ *I due avari* (wahrscheinl. nach Charles Georges Fenouillot de Falbaire, *Les Deux Avarés*), commedia per musica 2 Akte (Herbst 1797 Valletta, Teatru Manoel) ■ *Il bottaio* 1 Akt (Jan. 1798 ebd.), rev. als *Le Tomelier* (Delrieu/Antoine François Quétant), op.com. 1 Akt (19. Mai 1801, Théâtre Favart) ■ *Il barone d'Alba chiara*, commedia per musica 2 Akte (Karneval 1798 Valletta, Teatru Manoel) ■ *Ginevra di Scozia* (Gaetano Rossi), dramma serio eroico 2 Akte (1798 ebd.) ■ *Le Petit Page ou La Prison d'état* (René-Charles Guilbert de Pixérécourt/L.-T. Lambert), opéra 1 Akt (14. Febr. 1800, Théâtre Feydeau) (mit R. Kreutzer) ■ *Flaminio à Corinthe* (dies.), opéra 1 Akt (27. Febr. 1801, Opéra), F-Po (unvollst.) (mit R. Kreutzer) ■ *La Statue ou La Femme avare* (François-Benoît Hoffman), op.com. 1 Akt (26. April 1802, Théâtre Feydeau) ■ *Michel-Ange* (Delrieu), opéra 1 Akt (11. Dez. 1802 ebd.), 1802 ■ *Les Confidences* (Antoine Gabriel Jars), opéra 2 Akte (31. März 1803 ebd.), 1803 ■ *Le Baiser et la quittance ou Une aventure de garnison* (Louis-Benoît Picard/Michel Dieulafoy/Charles de Long-

champs), op.com. 3 Akte (18. Juni 1803 ebd.), B-Bc, F-Pn (mit Méhul, Boieldieu und Kreutzer) ■ *Le Médecin turc* (Pierre Villiers/Armand Gouffé), opéra bouffon 1 Akt (19. Nov. 1803 ebd.), 1804 ■ *L'Intrigue aux fenêtres* (Jean-Nicolas Bouilly/Louis Emmanuel Félicité Charles Mercier Dupaty [gen. Emmanuel Dupaty]), opéra 1 Akt (25. Febr. 1805, Théâtre Favart), 1805 ■ *La Ruse inutile ou Les Rivaux par convention* (Hoffman), opéra 2 Akte (30. Mai 1805 ebd.), 1805 ■ *Léonce ou Le Fils adoptif* (Benoît-Joseph Marsollier), opéra 2 Akte (18. Nov. 1805, Théâtre Feydeau), 1805 ■ *La Prise de Passaw* (Dupaty), op.com. 2 Akte (8. Febr. 1806 ebd.) ■ *Le Déjeuner de garçons* (Auguste Creuzé de Lesser), comédie mêlée de musique (24. April 1806 ebd.), ca. 1806 ■ *Idala ou La Sultane* (Hoffman), op.com. 3 Akte (1. Aug. 1806 ebd.) ■ *Les Rendez-vous bourgeois* (ders.), opéra-bouffon 1 Akt (9. Mai 1807 ebd.), 1807 ■ *Les Créanciers ou Le Remède à la goutte* (Jean-Baptiste-Charles Vial), op.com. 3 Akte (10. Dez. 1807 ebd.) ■ *Un jour à Paris ou La Leçon singulière* (Charles Guillaume Etienne), op.com. 3 Akte (24. Mai 1808 ebd.), 1808 ■ *Cimarrina* (Bouilly), op.com. 2 Akte (28. Juni 1808 ebd.), 1808 ■ *Zélorim ou L'Intrigue au sérail* (Etienne), op.com. 3 Akte (25. April 1809 ebd.) ■ *Cendrillon* (Etienne nach Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*), opéra-féerie 3 Akte (22. Febr. 1810 ebd.), 1810 ■ *La Victime des arts ou La Fête de famille* (d'Estourmel), op.com. 2 Akte (27. Febr. 1811 ebd.) (mit H.-M. Berton und J.-P. Solié) ■ *La Fête de village ou L'Heureux militaire* (Etienne), op.com. 1 Akt (31. März 1811 ebd.) ■ *Le Billet de loterie* (Creuzé de Lesser/Jean-François Roger), op.com. 1 Akt (14. Sept. 1811 ebd.), ca. 1811 ■ *Le Magicien sans magie* (dies.), op.com. 2 Akte (4. Nov. 1811 ebd.), ca. 1811 ■ *Lulli et Quinault ou Le Déjeuner impossible* (P.-Charles Gaugiran-Nanteuil), op.com. 1 Akt (27. Febr. 1812 ebd.), ca. 1812 ■ *Le Prince de Catane* (René Richard Louis Castel nach Voltaire, *L'Education d'un prince*), opéra 3 Akte (4. März 1813 ebd.), ca. 1813 ■ *Le Français à Venise* (Justin Gensoul), op.com. 1 Akt (14. Juni 1813 ebd.), 1813 ■ *Bayard à Mézières ou Le Siège de Mézières* (Dupaty/René-André-Polydore Allisan de Chazet), op.com. 1 Akt (12. Febr. 1814 ebd.), KLA. 1814 (mit Boieldieu, Catel und Cherubini) ■ *Jocunde ou Les Couveurs d'aventures* (Etienne), op.com. 3 Akte (28. Febr. 1814 ebd.), ca. 1814 ■ *Jeannot et Colin* (ders.), op.com. 3 Akte (17. Okt. 1814 ebd.), ca. 1814 ■ *Les Deux Maris* (ders.), op.com. 1 Akt (18. März 1816 ebd.), 1816 ■ *L'Une pour l'autre ou L'Enlèvement* (ders.), op.com. 3 Akte (11. Mai 1816 ebd.), ca. 1816 ■ *Aladin ou La Lampe merveilleuse* (ders.), opéra-féerie 5 Akte (6. Febr. 1822, Opéra), ca. 1822 (vollendet von A. M. Benincori und für die UA bearb. von Fr.-A. Habeneck) ■ *Une nuit de Gustave Wasa*, opéra 2 Akte, unvollendet (Skizzen und Chor für Akt 1), vollendet von Ferdinand Gasse (1825)

Isouards kompositorisches Wirken ist ganz und gar mit der Opéra comique verknüpft. Zusammen mit H. M. Berton und Boieldieu zählte er zu den führenden Vertretern der Gattung im frühen 19. Jahrhundert. Die maltesischen Frühwerke dürfen als ideales Experimentierfeld für Isouards weiteres Schaffen angesehen werden, da es sich hierbei weitgehend um Transformationsprodukte französischer Provenienz handelt. Mit diesen Werken lotete er die musikdramatischen Möglichkeiten zwischen Opera buffa und Opéra comique aus. Obwohl italienisch geschult, fühlte sich Isouard spätestens nach seiner Übersiedlung nach Paris mehr und mehr dem französischen Stil verpflichtet. Er besaß einen natürlichen Instinkt für das Kreieren von Melodien, die meist auf Tanzmodellen basieren und den Text in einfacher, zumeist syllabischer Weise zum Ausdruck bringen. Isouard steht paradigmatisch für das, was gemeinhin der 'leichte' Stil in der Opéra comique genannt wird, der sich nach 1800 vornehmlich in der Form des Einakters manifestierte. Die Stücke dieses Genres kennzeichnen oftmals ein subtiles musikdramatisches Beziehungsgeflecht, das sich am besten mit stilistischer Intertextualität beschreiben läßt. Mit seinen Opéras comiques trug Isouard ganz entscheidend zu einem Gattungsstil bei, der in Deutschland unter dem Etikett *Konversationsoper* als der genuin französische Geschmack rezipiert wurde. Dieser für Isouard typische Stil hing ganz entscheidend von der Qualität der Sänger ab. Der Komponist konnte meist auf die erste Garde französischer Sänger-Darsteller zurückgreifen, allen voran der Bariton Jean-Blaise Martin, Jean Elleviou oder die Mitglieder der Familie Saint-Aubin. Die Rollen waren für diese Sänger konzipiert, allerdings nicht im Sinne vokaler Virtuosität, sondern vor allem im Hinblick auf deren 'sprechendes' Singen. Isouards Präferenz für eine einfachere Stilhaltung geht indes zu Lasten musikalischer Komplexität, auch wenn seine par-

lando-Ensembles keineswegs eine leicht zu interpretierende Musik darstellen. Nur selten läßt die Musik eine solche dramatische Verdichtung erkennen wie in *Thisbés Air* (Nr. 13) in *Cendrillon*.

Isouards Partituren bestechen durch einen großen Einfallsreichtum, der nicht zuletzt durch die Textbücher von Hoffman und Etienne inspiriert wurde. So stehen sich in Ouverture und Eröffnungsszene von *Un jour à Paris* (1808) zwei Orch. innerhalb einer Ballszene gegenüber: ein Verfahren, das auf Aubers *Le Domino noir* (1837 Paris) vorausweist. Auch in der großen Spielszene in *Le Billet de loterie* (1811) treten zwei szenische Realitäten nebeneinander, die eine musikalische Entscheidung in der Verwendung von Bühnenmusik findet. Das Spiel bzw. Spielerische ist eine wichtige Kategorie für die Opéra comique der Empire- und Restaurationszeit, das sich musikalisch im Spiel mit dem italienischen und französischen Stil konkretisiert und sogar das konkrete Zitat einschließt, wenn in *Les Rendez-vous bourgeois* im Trio (Nr. 3) einige Takte der Zaubrerflöten-Ouvertüre aufscheinen.

Die von Isouard vertonten Libretti sind sehr unterschiedlicher Natur, vor allem in struktureller Hinsicht. In *L'Intrigue aux fenêtres*, das über große Strecken aus Dialog besteht, mußten szenisch komplizierte Situationen musikalisch umgesetzt werden. So finden sich hier auch melodramatische, gesprochene und gesungene Passagen dicht nebeneinander (Nr. 2). In *Le Magicien sans magie* (1811) ist der Dialog hingegen stark zurückgedrängt, insofern findet dort der italienische Stil stärkere Konkretion, was sich bereits an der Existenz einer größeren Introdution manifestiert. In der Individualisierung der Solonummern zeigt sich Isouards größtes Geschick. In den frühen Opern dominieren noch strophische Formen wie Couplet, Romance und Rondeau, die Arie hingegen bleibt für bestimmte Situationen reserviert, z. B. für eine Traumerzählung in *Léonce* (1805; Nr. 7). Die Individualisierung der Coupletformen ist bereits in *La Ruse inutile* (1805) zu beobachten (Nr. 3, Romance), wo die strophische Form durch eingeschobene Rezitativpassagen aufgebrochen wird, um unterschiedliche narrative Ebenen zu schaffen. Die strophischen Lieder weisen später eine erstaunliche Buntheit auf (z. B. die *Couplets à écho* oder das *Rondo alla frullana* mit Begl. eines Soloinstr. in *Les Rendez-vous bourgeois*). Indes glänzen Isouards Partituren nicht durch originäre Orchestrationseffekte, sondern mehr durch eine Farbigkeit im Detail, gleichwohl dürfte die lokalkoloristische Verwendung einer Musette in *Jocunde* bis dato ohne Beispiel sein.

Isouard fühlte sich in vielem der älteren Opéra comique Grétrys verpflichtet. Eine dezidierte Hommage »à la gloire du premier compositeur français« (Vorw. zur Part.) ist die Vertonung von *Jeannot et Colin*. Eine Auseinandersetzung mit der musikalischen Vergangenheit ist auch *Lulli et Quinault* (1812), der eine »moderne« *Ouverture en symphonie concertante* vorausgeht. Eine deutliche Orientierung an Grétry zeichnet auch *Cendrillon* aus, die nicht nur dramaturgische Versatzstücke aus *Zémire et Azor* (1771 Fontainebleau) verwendet, sondern sich auch im Gebrauch von Bühnenmusik in der Schlüsselszene stark an Grétry anlehnt. Neben der Zaubroper war das *genre troubadour* ein weiterer Bereich, mit dem die Opéra comique den Stoffkreis der bürgerlichen Alltagswelt zu erweitern vermochte. In diesem Genre ist *Jocunde* angesiedelt, das zweifellos ambitionierteste Opernprojekt Isouards, nicht zuletzt weil es in direkter Konkurrenz zu Boieldieus historisierendem *Jean de Paris* (1812 Paris) entstand.

Neben Boieldieu war Isouard einer der ersten Opernkomponisten, der unmittelbar nach der Mälzelschen Erfindung von 1814 vom Metronom Gebrauch machte. Eine weitere Besonderheit seiner Partituren (seit 1810) ist das graphische Festhalten – vor allem in Ensembles – der Positionierung der Bühnenfiguren. Es war Isouard nicht mehr vergönnt, eine der bedeutsamsten Innovationen der Opernbühne mitzerleben, als 1822 in seiner von Benincori vollendeten Oper *Aladin ou La Lampe merveilleuse* zum ersten Mal Gasbeleuchtung in dramaturgisch sinnfälliger Weise zum Einsatz kam.

Die zeitgenössischen Urteile über Isouard fielen ganz unterschiedlich aus. Während manche Kritiker Isouard nur handwerkliche Nachlässigkeiten ankreideten, war Jacques Daniel Martine (1813) der Meinung, daß sich der Komponist kaum über ein Mittelmaß hinaus bewegt habe. Weber (1811) konnte der Erfolgssoper *Cendrillon* wegen ihrer unbeholfenen Orchestrierung kaum etwas abgewinnen. Georg Ludwig Peter Sievers (1817) dagegen stellte Isouards kompositorische Erfindungsgabe über diejenige Boieldieus. Der Nekrolog in der *AmZ* (Jg. 20, 1818, Sp. 349) konstatiert treffend, daß Isouard sicherlich den »klassischen Componisten« jener Zeit zuzurechnen sei, »wenn er ebenso künstlerisch als erfinderisch« gewesen wäre. Ungeachtet der Kritik spielte Isouard für das französische Musiktheater im frühen 19. Jh. eine zentrale Rolle.

LITERATUR A. CHORON/FR. FAYOLLE, *Dict. historique des musiciens*, 2 Bde., P. 1810–1811 ■ C. M. VON WEBER, »Cendrillon« (1811); »Joconde« (1816); »Das Lotterielose« (1817), in: ders., *Sämtl. Schriften*, hrsg. von G. Kaiser, Lpz. 1908, 102–104, 266–268, 289–291 ■ J. D. MARTINE, *De la musique dramatique en France*, P. 1813 ■ G. L. P. SIEVERS, *Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich*, in: *AmZ* 19, 1817, 265–277 ■ Nekrolog, in: *AmZ* 20, 1818, 348f. ■ FR.-J. FÉTIS, N. Isouard, in: *RGMP* 7, 1840, 32f. ■ CASTIL-BLAZE, *Le Piano de Grétry*, in: *La France musicale*, 10. Aug. 1845 ■ Nicolo, in: *Le Ménestrel*, 16. Dez 1860 ■ C. PIERRE, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Cons.*, P. 1895, 105–115 ■ E. WAHL, N. Isouard. *Sein Leben und sein Schaffen auf dem Gebiet der Opéra Comique*, Mn. 1906 ■ H. GOUGELOT, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, Melun 1938–1943 ■ G. FAVRE, *Boieldieu, sa vie, son œuvre*, P. 1944–1945 ■ A. S. GARLINGTON JR., *The Concept of the Marvelous in French and German Opera 1770–1840*, Diss. Univ. of Illinois 1965 ■ D. CHARLTON, *Orchestration and Orchestral Practice in Paris, 1789 to 1810*, Diss. Univ. of Cambridge 1973 ■ C. NAZLOGLOU, *Le Goût musical en France à travers l'art lyrique, 1815–1840*, Diss. Univ. Nizza 1975 ■ A. DEVRIÈS/FR. LESURE, *Dict. des éditeurs de musique française*, G. 1979 ■ J. EYNAUD, *Il Teatro italiano a Malta (1630–1830)*, Malta 1979 ■ B. V. DANIELS, *Cicéri and Daguerre: Set Designers for the Paris Opéra, 1820–1822*, in: *Theater Survey* 22, 1981, 69–90 ■ C. J. ROBISON, *One-act Opéra-Comique from 1800 to 1810*. *Contributions of H.-M. Berton and N. Isouard*, Diss., Univ. of Cincinnati 1986 ■ J. AZZOPARDI, N. Isouard de Malte, Mdina 1991 ■ TH. BETZWIESER, »Si tu veux faire un opéra comique...« Stil- und Gattungsreflexion in der Opéra comique zwischen 1800 und 1820, in: H. Schneider/N. Wild (Hrsg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europ. Musiktheater im 19. Jh.*, Hdh. 1994, 121–150 (= *Mw.* Publikationen 3) ■ P. XUERE, *The Manoel Theatre. A Short History*, Malta 1994 ■ R. LEGRAND/P. TAÏEB, *L'Opéra-comique sous le Consulat et l'Empire*, in: *Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle*, hrsg. von P. Prévost, Metz 1995 ■ M. BRZOSKA, *Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters*, in: Fs. E. Budde, hrsg. von E. Schmierer u. a., Laaber 1995, 323–336 ■ DERS., *Ein Malteser in Paris: N. Isouards Beitrag zur Opéra-comique des Empire*, in: Fs. Y. Gérard, hrsg. von M.-Cl. Muscat/J. Mongrédien/J.-M. Nectoux, P. 1997, 59–68 ■ A. LANGER, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jh.*, Ffm. 1997 (= *Perspektiven der Opernforschung* 4) ■ R. LEGRAND, »Lulli et Quinault« de N. Isouard ou L'Histoire de la musique à l'Opéra-Comique, in: Fs. Y. Gérard, hrsg. von Ph. Blay/R. Legrand, P. 1997, 53–64 ■ C. XUERE, *The Theatre in Malta*, Valletta 1997 ■ O. BARA, *Le Théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hdh. 2001 (= *Mw.* Publikationen 14) ■ TH. BETZWIESER, *Sprechen und Singen: Ästh. und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stg./Weimar 2002

THOMAS BETZWIESER

Israyelyan, Israeljan, Martun (Hovhanesi)

*25. März 1938 in Leninakan (heute Gümri), Komponist. Nach einer Instrumentalausbildung auf der *k'amanč'a* studierte Israyelyan am Komitas-Kons. in Jerewan Komposition bei Gr. Egiazaryan (1964–1969). Von 1969 bis 1981 unterrichtete er Harmonielehre an der Babajanyan-Musikfachschule in Jerewan, seit 1981 lehrt er Orchestration und Komposition am dortigen Kons. (seit 1997 als Prof., 1998–2001 als Leiter des Lehrstuhls für Komposition). Zu seinen Schülern zählt Art'ur Markosyan. Seit 1992 ist Israyelyan stellvertretender Dir. des armenischen Komponistenverbands.

WERKE (Auswahl; ersch., wenn nicht anders angegeben, in Jerewan bei Sovetakan grog und Arč'ēs; ferner in Moskau bei Sovetskij kompozitor)

A. Vokalmusik

Tageri arajin tetr (1. tag-Heft; Grigor Narekaci) für Mez., Fl., Klar. und Schlz. (1972) ■ *Tageri erkord tetr* (2. tag-Heft; Misak Mec'arenc') für S und Kl. (1974) ■ *Erek' sonnet* (3. Sonette; Henri Édoyan) für S und KaOrch. (1980) ■ *Symph. für S und Orch.* (Text: M. Mec'arenc') (1981) ■ *Irik'nayin erger* (Abendlieder; Mec'arenc') für S und Kl. (1982) ■ *Hač'in erge* (Das Lied vom Brot; Daniël Varužan), Kant. für S, T, gemCh. und Orch. (1984) ■ *Ašnan erger* (Herbstlieder; Vahan Teryan) für S und Orch. (1985) ■ *Rhythmus* (Thomas von Aquin) für S und StrOrch. (1991)

B. Instrumentalmusik

Sonatine für Kl. (1965) ■ 1. StrQu. (1966) ■ *Kontrastner* (Kontraste) für Orch. (1967) ■ *Ensemble* für Fl., Klar., V., Vc. und Schlz. (1968) ■ *Eraštut'jun* (Musik) für Orch. (1969) ■ 3. Duette für Vc. und Kl. (1972) ■ *Septett für Holzbläser, Str. und Kl.* (1972), 1980 ■ 1. Son. für Vc. und Kl. (1975), M. 1980 ■ *Capriccio für 14 Musiker* (1982) ■ *Konz. für KaOrch.* (1982) ■ *Konz. für Vc. und StrOrch.* (1983) ■ *Konz. für V. und KaOrch.* (1985) ■ 2. Son. für Vc. und Kl. (1987) ■ *Hymns. Fiat lux* für 15 Musiker (1989) ■ 2. StrQu. (1990) ■ 3. Son. für Vc. und Kl. (1994) ■ *Hymns II* für Kl. (1995) ■ Son. für V. und Kl. (2002)

Israyelyan entwickelte sich nach seinem von Webern und Boulez ausgehenden pointillistischen Frühwerk in zwei Richtungen: konstruktiv und sonoristisch. Nach einer kurzen dodekaphonen Phase (*Ensemble*, *Septett*) erprobte er serielle Techniken auf der Basis von melodischen Reihen aus reinen Quinten, wobei er die so gewonnenen anhemitonischen Strukturen in Beziehung zum traditionellen armenischen Modalsystem und die Quart-Quint-Motive zur Stimmung armenischer Volksinstrumente setzt. Die Klangfarbe ist entweder statisch-meditatives Phänomen oder dynamisch-expressives Kontrastmittel (*Symphonie*). Ab den 1980er Jahren herrscht stilistische Universalität: Neben neoimpressionistischen finden sich barocke, folkloristische und akademische Werke, die aber stets nationalem Ausdruck dienen. Aperiodisch-variative Rhythmik entlehnt Israyelyan der armenischen Monodie, dem mittelalterlichen *tağ* die Konzentration auf Klangzentren.

LITERATUR S. SARKISJAN, *Novye puti kamerno-vokal'nogo žanra* (Neue Wege der vokalen KaM.), in: *Sovetskaja muzyka na sovremennom etape*, hrsg. von N. Šachnazarova u. a., M. 1981, 257–260 ■ M. BERKO, *Liričeskie monologi Martuna Israeljana* (Die lyrischen Monologe des M. Israyelyan), in: *SovM* 1985, H. 6, 11–14 ■ H. GERLACH, *Martun Israeljan*, in: *Sowjet. Musik im Licht der Perestroika*, hrsg. von H. Danuser u. a., Laaber 1990, 348–349 ■ S. SARKISYAN, in: *NGroveD* (2001)

SVETLANA SARKISYAN

Istel, Edgar

*23. Febr. 1880 in Mainz, †17. Dez. 1948 in Miami/Fla., Musikschriftsteller und Komponist. Nach einer Ausbildung im Violinspiel studierte Istel Komposition bei Fritz Volbach in Mainz. 1898 ging er nach München, wo ihn Ludwig Thuille unterrichtete. Gleichzeitig studierte er *Mw.* an der Univ. bei Adolf Sandberger und wurde 1900 mit einer Diss. über J. J. Rousseau zum Dr. phil. promoviert. Anschließend lebte Istel in München als Lehrer für Musiktheorie (zu seinen Schülern zählte Fr. Blume), Kritiker und Musikschriftsteller. 1913 siedelte er nach Berlin über, um dort ab 1914 eine Dozentur für Musikästhetik an der Humboldt-Akad., 1919 an der Lessing-Hochschule zu übernehmen. Seit 1920 lebte Istel in Madrid, wo er bis 1936 den Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten sowie die Wiener Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger vertrat. Bei Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges emigrierte er nach England, 1938 in die USA. Istel wurde 1906 Offizier der französischen Akad. sowie Träger des französischen Palmenordens.