

Rossinis Gedanken über die Musik

VON FRIEDRICH LIPPMANN, ROM

Die unbelastete, sprühende Heiterkeit des Rossinischen Buffo-Stils mag manchen veranlassen, sich den Komponisten des *Barbiere di Siviglia* etwa so vorzustellen, wie sein Figaro vor uns tritt: stets zum Scherz bereit, schlau und behend, aber wenig „seriös“ und zu allem anderen aufgelegt als zur Reflexion. Dieses Bild entspricht jedoch nicht der Wirklichkeit, die uns durch die Briefe Rossinis und die Berichte seiner Zeitgenossen vermittelt wird. Rossini war charakterlich sehr weit davon entfernt, ein Ebenbild seines Figaro zu sein, und ganz und gar in die Welt der Fabel gehört ein Rossini, der nicht reflektiert, der seine Kunst ganz naiv betrieben hätte¹. Gewiß ist Spontaneität der ausschlaggebende Faktor in seinem Schöpferum gewesen, und sicherlich darf man zahlreiche seiner Kompositionen als Impromptus von „Witz“ und Laune bezeichnen. Aber an seinen Meisterwerken hat der ordnende Verstand hohen Anteil gehabt. Die formale Durchgestaltung zum Beispiel des *Guillaume Tell* und des *Mosè* beweist es. Der blockartige, in den Motiven vor- und rückzügliche Aufbau der musikalischen Szenen zeigt nichts weniger als jenes Desinteresse an der Form, das Richard Wagner in *Oper und Drama* Rossini zusprechen zu müssen glaubte². Und gar weittragende Reformen, wie die um 1815 ins Werk gesetzte Auskomposition aller Koloraturen und die Verbannung des Recitativo secco aus der opera seria, können nicht spontan, ohne Reflexion erwachsen sein.

Im folgenden sollen die wichtigsten Äußerungen Rossinis zur Musik betrachtet werden. In einer umfassenderen Studie über Rossinis Ästhetik müßte auch die Stellung des Komponisten zur Literatur und zur bildenden Kunst untersucht werden. Das Ergebnis wäre mit Sicherheit die Feststellung eines höchst wachen, sehr vielseitig interessierten Kunstverständes. Antonio Zanolini hat in seiner *Biografia di Gioachino Rossini*³ die Begegnung des *Barbiere*-Komponisten mit dem Dichter Vincenzo Monti geschildert (p. 24/25), der erst nach dem langen Gespräch erfuhr, wen er vor sich gehabt hatte, und erstaunt äußerte „*che Rossini non avea parlato che di lettere e di poesia, e tanto mirabilmente, che gli era parso, anzichè di musica, maestro di letteratura*“. Zanolini berichtet ferner u. a., daß der Marchese Aguado, der mit dem Komponisten befreundete Pariser Bankier, „*non acquistava quadri per la insigne sua galleria senza essersi consultato con Rossini*“ (p. 71).

¹ Das Bild des nicht reflektierenden, „lustigen“ Rossini wird durch einen angeblichen Antwortbrief des Komponisten (ohne Datum) auf die Frage eines jungen Kollegen nach der besten Weise, Ouvertüren zu komponieren, unterstützt, der, aus trüben Quellen kommend, in keiner populären Rossini-Darstellung, ebenfalls auch nicht in der einzigen deutschen Brief-Auswahl (*Gioachino Rossini. Ausgewählte Briefe*, übersetzt und herausgegeben von Walter Klefisch, Berlin—Wien—Leipzig 1947) fehlt. Den im Stil von Marcellos *Teatro alla moda* gehaltenen Text vgl. in der noch immer besten italienischen Briefsammlung *Lettere di G. Rossini, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatini — F. e G. Manis*, Florenz 1902, p. 342/343. Schon diese Herausgeber meldeten starke Zweifel an der Authentizität dieses „Briefes“ an (Zweifel, die Klefisch in seinen Anmerkungen wiederzugeben nicht für nötig befand).

² Wagner, *Oper und Drama*, Erster Teil, Abschnitt II, über Rossini: „*Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er sie durchaus unberührt ließ, wandte er sein ganzes Genie nur zu den amüsantesten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieser Formen ausführen ließ.*“

³ Bologna 1879. In ihrem ersten Abschnitt (p. 1—30) wie auch in etlichen Teilen des Anhangs ist die Ausgabe von 1879 ein Nachdruck der Zanolinischen Rossini-Biographie, die 1836 in *L'Ape italiana rediviva* (Paris, herausgegeben von Nicolò Bettoni) erschien.

Rossini hat gelegentlich selber gezeichnet⁴. Luigi Parisi, der darüber berichtet, attestiert ihm einen „*innato ed efficace istinto figurativo*“⁵. Auf die beiden bedeutendsten Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf Verdi und Wagner, hat Rossini als geistvolle, gedankenreiche Persönlichkeit einen außerordentlich starken Eindruck gemacht. Wagner faszinierte er 1860 in einem scharfsinnig geführten Gespräch über Opernprobleme derart, daß der Verfasser von *Oper und Drama* später über die Begegnung äußerte, Rossini habe „*den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen*“ auf ihn gemacht, der ihm „*bisher noch in der Kunstwelt begegnet war*“⁶. Verdis laudatio ist noch umfassender; sie ist in einem Brief Mauro Macchis an Domenico Guerrazzi enthalten: „*Verdi meco affermò esser quella del Rossini la mente più vasta e più completa che abbia conosciuto. Aggiunse persino essere sua persuasione che, come nella musica, egli sarebbe riuscito sommo in qualunque altro ramo dello scibile umano cui si fosse applicato; nè solo nelle arti e nelle lettere, ma anche nelle matematiche e nel governo degli Stati*“⁷. Wir müssen es uns hier versagen, den Äußerungen des Rossinischen künstlerischen Bewußtseins in voller Breite nachzugehen, und beschränken uns ganz auf des Komponisten theoretisches Verständnis der Musik.

Sehr bewußt hat Rossini das Neue in Mayrs und Paërs Opern wahrgenommen und daran angeknüpft. Er fand es in beider Werk in der „*Erweiterung der Instrumentation*“, und in Mayrs Partituren besonders darin, „*daß er in Italien zuerst das dramatische Element mehr zur Geltung brachte*“⁸. Aber auch die Werke früherer Komponisten-Generationen hat Rossini studiert. Auf Ferdinand Hillers diesbezügliche Frage antwortete er: „*Ich habe Vieles durchgelesen*“⁹ und ließ sich mit treffenden Beobachtungen über Werke Pergolesis, Jommellis, Paisiellos und Cimarosas aus. Von den älteren italienischen Komponisten schätzte er besonders Palestrina und Marcello. Beide nannte er in einem Brief des Jahres 1868 zusammen mit Pergolesi die „*antichi nostri santi padri*“¹⁰.

Die höchsten Lobsprüche aber erhielten nicht die italienischen Komponisten der Vergangenheit, sondern die Meister der Wiener Klassik¹¹. Die erste Bekanntschaft mit ihnen hatte er bereits im Kindesalter geschlossen, in Lugo (1802—1804), vermittelt durch den Geistlichen Don Giuseppe Malerbi¹². Den Bologneser Kompositionsstudenten hatte sein Lehrer Padre Mattei wegen seines intensiven Studiums Haydns

⁴ Vgl. die Abbildungen in Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, vol. III, Tivoli 1929, Tafeln 1 und 2, und in der Nuova Rivista Musicale Italiana, anno II, 1968, n. 5, Tafel zwischen p. 954 und 955.

⁵ L. Parigi, *Rossini e le arti figurative*, in: La Rassegna Musicale 24, 1954, p. 257.

⁶ R. Wagner, *Eine Erinnerung an Rossini* (1868).

⁷ Zitiert nach Giuseppe Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 12.

⁸ Ferdinand Hiller, *Plaudereien mit Rossini*, in: Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. II, Leipzig 1868, p. 62. Vgl. hinsichtlich der Einschätzung Mayrs durch Rossini auch dessen Brief an den Conte Fermo Pedrocca-Grumelli vom 10. Juli 1853 (Mazzatinti-Manis, a. a. O., p. 214—216).

⁹ Hiller, a. a. O., p. 31.

¹⁰ An Filippo Filippi am 26. August 1868 (Mazzatinti-Manis, a. a. O., p. 332).

¹¹ Der Brief vom 12. Februar 1817 an Leopoldo Cicognara (Mazzatinti-Manis, p. 2—4), der, jedenfalls für jene Periode, das Gegenteil bezeugen würde, ist mit aller Wahrscheinlichkeit unecht (vgl. G. Radiciotti, *La famosa lettera al Cicognara non fu scritta dal Rossini*, in: Rivista Musicale Italiana 30, 1923, p. 401—407). Für die Authentizität des Briefes ist neuerdings Massimo Mila eingetreten (vgl. seinen Aufsatz *Le idee di Rossini*, in: Rassegna Musicale Curci 21, 1968, 134—142). Es ist nicht recht einzusehen, weshalb Mila die Echtheit eines mit „G. R.“ unterzeichneten Briefes verfißt, dessen Schriftbild den gleichzeitigen autographen (z. B. Ariens-) Texten Rossinis nicht ähnelt. Die Argumente, mit denen Mila die Thesen des Briefes als Rossinis sonstigen Äußerungen nicht widersprechend darstellt, überzeugen nicht.

¹² Vgl. G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, vol. I, Tivoli 1927, p. 19.

und Mozarts „il tedesco“ genannt¹³. Das Studium zeitigte Früchte: Mozart hat auf Rossinis Ensemble-Gestaltung und Instrumentation, darüber hinaus auch auf den Melodiestil eingewirkt. Der Komponist des *Don Giovanni* nahm in Rossinis musikalischem Bewußtsein den höchsten Rang ein. Dem Sohn von Ignaz Moscheles sagte er, von Beethoven ausgehend: „*Je le prends deux fois par semaine, Haydn quatre fois et Mozart tous les jours*“¹⁴. Und zu Emil Naumann: „*Die Deutschen sind von jeher die großen Harmoniker, wir Italiener die Melodiker in der Tonkunst gewesen; seitdem Sie im Norden aber Mozart hervorgebracht haben, sind wir Südländer auf unserem eigenen Felde geschlagen; denn dieser Mann erhebt sich über beide Nationen: er vereinigt mit dem ganzen Zauber der Cantilene Italiens, die ganze Gemüthstiefe Deutschlands, wie sie in der so genial und reich entwickelten Harmonie seiner zusammenwirkenden Stimmen hervortritt*“¹⁵. Dem Verfasser anonym in der Zeitschrift „Der Salon“ erschienener Erinnerungen an Rossini, Karl Maria Benkert (oder Kertbeny)¹⁶, bekannte Rossini 1863: „*O, diese deutsche Musik! . . . Sie sagen, ich hätte keinen Sinn dafür. Im Gegenteil, Niemand bewundert mehr den göttlichen Mozart — denn den halte ich für das größte Genie Deutschlands, größer sogar als Beethoven — und ich habe ihn schon in meiner frühesten Jugend, im Liceo, gespielt, sogar Händel und Bach! Beethoven kannte ich persönlich! Nein, ich bin der größte Bewunderer der deutschen Musik!*“. Von den Werken Haydns schätzte er vor allem die Oratorien und Streichquartette¹⁷. Über Beethoven äußerte er sich gegenüber Ferdinand Hiller wie folgt: „*Welch eine Kraft, Welch ein Feuer wohnten in diesem Manne! Welche Schätze enthalten seine Clavier-Sonaten! Ich weiß nicht, ob mir dieselben nicht noch höher stehen, als seine Sinfonien; es ist vielleicht noch mehr Begeisterung darin*“¹⁸. Rossini war unter den Abonnenten der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Werken. Die nähere Bekanntschaft mit Bach hat er 1836 in Frankfurt geschlossen, als ihm Mendelssohn Fugen und andere Werke vorspielte¹⁹. Bach faszinierte ihn, wie er Edmond Michotte sagte, besonders durch folgendes Vermögen: „*Accanto alle forme più complicate questo gran genio non perde mai di vista nè la chiarezza nè la linea architettonica dei suoi pensieri*“²⁰. Und er fügte hinzu: „*Quando mi sarà dato sentire La Passione secondo S. Matteo? Vi confesso che, se questo meraviglioso lavoro si eseguisse*

13 Vgl. G. Radiciotti, a. a. O., vol. I, p. 44.

14 *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*. Herausgegeben von seiner Frau, II. Band, Leipzig 1873, p. 308.

15 E. Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*, 2. Auflage Berlin 1883, p. 544.

16 Rossini. 1846. 1863. Vom Verfasser der „Spiegelbilder der Erinnerung“, in: *Der Salon* III, 1869, p. 484—492 (das folgende Zitat auf p. 491). Herrn Dr. Christoph Stroux, Freiburg, danke ich die Identifizierung des Autors.

17 Vgl. F. Hiller, a. a. O., vol. II, p. 28—30.

18 Vgl. F. Hiller, a. a. O., vol. II, p. 48—49.

19 Über die Begegnung Rossini-Mendelssohn vgl.: Mendelssohn, Brief an die Mutter und Rebecka vom 14. Juli 1836 (*Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, herausgegeben von Paul M. B. und Carl M. B., Leipzig 1865, p. 128—133); E. Michotte, *Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini* (Paris 1860), Paris 1906, p. 31; F. Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1878, p. 46—48.

20 G. Radiciotti, *Aneddoti rossiniani autentici*, Rom 1929, Formiggini, p. 22, ohne genaue Quellenangabe (Radiciotti schreibt nur: „E al Michotte, negli ultimi anni della sua vita . . .“). Sehr wahrscheinlich hat Radiciotti diese Rossini-Worte den „lunghe lettere“ oder dem „voluminoso, interessantissimo manoscritto“ entnommen, die ihm Michotte in der Entstehungszeit der Rossini-Monographie schickte (vgl. Radiciotti, vol. I, Avvertenza auf p. XI).

anche a mezzanotte ed in qualunque angolo di Parigi, vi andrei, occorrendo, a piedi“²¹.

Bei aller Bewunderung der deutschen Musik hielt Rossini den deutschen und den italienischen Nationalstil der Musik strikt auseinander; einem „vermischtem Geschmack“, im Sinne von Quantz, hat er nirgends das Wort geredet. Vielmehr dachte er sich beide Stile anscheinend a priori, oder wenigstens aufgrund ihrer historischen Voraussetzungen, wesensverschieden. Im Gespräch mit Ferdinand Hiller traf Rossini folgende Unterscheidung: Die deutschen Komponisten „fangen gewöhnlich bei der Instrumentalmusik an, was es ihnen vielleicht schwer macht, sich später den Bedingungen der Gesangsmusik zu fügen. Sie haben Mühe, einfach zu werden, während es den Italienern schwer wird, nicht platt zu sein“²². Seinen und Bellinis gemeinsamen Freund Filippo Santocanale bat Rossini 1835, nachdem er den Fortschritt in der Instrumentation in Bellinis *Puritani* gewürdigt hatte: „Però raccomando quotidianamente a Bellini di non lasciarsi sedurre dalle armonie tedesche, e di contare sempre sulla sua felice organizzazione per le armonie semplici e piene di vero affetto“²³. Guglielmo De Sanctis sagte er über die Komponisten jenseits der Alpen (die Franzosen also eingeschlossen): „Nelle opere loro manca il sole“²⁴. Ähnlich hat später Giuseppe Verdi die nationalen Unterschiede betont²⁵.

Wie lautete Rossinis Urteil über seine jüngeren Kollegen? Sehr hoch schätzte er Donizetti. „Fra i maestri italiani, ammiro moltissimo Donizetti; egli è uno de' più feraci e versatili ingegni del nostro tempo“, sagte er zu Guglielmo De Sanctis²⁶. 1829 begegnete er in Mailand zum ersten Mal dem Komponisten, der im Begriff stand, den italienischen Opernstil in neue Bahnen zu lenken: Vincenzo Bellini²⁷. Im Teatro Canobbiana hörte er dessen *Pirata*. Bellini berichtete Vincenzo Ferlito in einem Brief vom Ende August des Jahres über Rossinis Eindrücke: „... Ha detto a tutto Milano che trovava nell'insieme dell'opera un tale finito, tal condotta propria d'un uomo maturo e non d'un giovane, e che era piena di un gran sentimento, ed a suo parere portato ad un tal punto di ragione filosofica che la musica mancava in qualche punta di brillante“²⁸. Wahrscheinlich hätte Rossini zugunsten größerer Brillanz gern ein bißchen „ragione filosofica“ hingegeben! Die Entfaltung

²¹ Zu Wagner hat Rossini über Bach u. a. folgendes gesagt: „Combien je voudrais, avant de m'en aller de ce monde, pouvoir entendre une exécution intégrale de sa grande Passion! Mais ici, chez les Français, il n'y faut point songer . . .“ (Michotte, *Souvenirs personnels. La visite . . .*, p. 30–31). Vgl. auch Hiller, *Aus dem Tonleben . . .*, vol. II, p. 11.

²² Hiller, *Aus dem Tonleben . . .*, vol. II, p. 66.

²³ Zitiert nach Francesco Pastura, *Bellini secondo la storia*, Parma 1959, Guanda, p. 450, Fußnote 1.

²⁴ G. De Sanctis, *Appunti di viaggio*, Rom 1878, Sinimberghi (Sonderdruck aus: *Rivista Romana di Scienze e Lettere*, anno I, fasc. 3 und 4), p. 11.

²⁵ Vgl. die Briefe Verdis an Franco Faccio, 14. Juli 1889 („Se i tedeschi partendo da Bach sono arrivati a Wagner, fanno opera di buoni tedeschi, e sta bene. Ma noi discendenti di Palestrina, imitando Wagner, commettiamo un delitto musicale, e facciamo opera inutile, anzi dannosa.“) und an Hans von Bülow, 14. April 1892 („Se gli artisti del Nord e del Sud hanno tendenze diverse, è bene steno diverse! Tutti dovrebbero mantenere i caratteri propri della loro nazione, come disse benissimo Wagner.“). Zitate nach Giuseppe Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, Rizzoli 1951 (B. U. R. 231–234), p. 329 und 331.

²⁶ G. De Sanctis, *Appunti . . .*, p. 11. Rossini fuhr fort: „Essendo suo amicissimo, l'ho più volte rimproverato di seguire troppo spesso il ritmo della mia musica, rendendosi così meno originale. Quando invece, senza idee preconcepite, ha seguito la sua ispirazione, è stato originalissimo, come in sommo grado si palesa nell'Anna Bolena, nella Lucia e nell'Elisir d'Amore.“

²⁷ Vgl. Francesco Pastura, a. a. O., p. 218–223.

²⁸ Zitiert nach Pastura, a. a. O., p. 221. Vgl. Rossinis Gesamturteil über Bellini in einer Äußerung gegenüber Francesco Florimo, Bellini, *Memorie e Lettere*, Florenz 1882, p. 123 (oder auch: Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, vol. III, Neapel 1882, p. 245); ferner ähnlich zu Guglielmo De Sanctis, vgl. dessen zitierte *Appunti . . .*, p. 11.

eines rauschhaften, wahrhaft „romantischen“ Klanges in Bellinis Opern der Meisterschaft ist ihm gewiß nicht entgangen. Er wird daraus Bellinis Programm „*Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando*“²⁹ intuitiv vernommen und mit Sicherheit nicht als sich wahlverwandt empfunden haben. Direkt geäußert hat er sich darüber sowenig wie über das, was ihm etwa in Verdis Musik nicht gefiel. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß der Mangel an *leggerezza* in Verdis Opern der frühen und mittleren Schaffensepoche und das damit korrespondierende starke Pathos den Komponisten des *Mosè* zu einer gewissen innerlichen Distanz bestimmt haben. Diese Distanz ist hinter dem ausführlichsten Urteil fühlbar, das er über Verdis Musik (zum Bildhauer Duprè) gesprochen hat: „*Vedi, il Verdi è un maestro che ha un carattere melanconicamente serio; ha un colorito fosco e mesto e che scaturisce abbondante e spontaneo dall'indole sua, ed apprezzabilissimo, appunto per questo, ed io lo stimo assaissimo; ma è altresì indubitato ch'ei non farà mai un'opera semiseria, come la Linda, e molto meno una buffa, come l'Elisir d'amore*“³⁰.

Im Urteil über die Musik Meyerbeers, mit dem er befreundet war³¹, hat sich Rossini ganz und gar zurückgehalten; nur gegenüber Edmond Michotte, auf dessen Verschwiegenheit er baute, sprach er sich 1865, angesichts der *Africaine*, von deren Generalprobe man kam, einmal aus: „*E' sempre lo stesso Meyerbeer, quale lo conobbi in Italia tanti anni or sono: incessantemente preoccupato, inquieto, incerto, non sa risolversi a dar libero corso al suo pensiero; dubita di sè stesso ad ogni nota, ad ogni battuta dubita del pubblico. Cerca a qualunque costo l'effetto, le sorprese da per tutto e sempre . . . La vista dei suoi manoscritti mi faceva indietreggiare dallo spavento: egli li rimetteva in pulito dieci volte senza esserne mai soddisfatto. Vedete: anche in questa Africana le idee sono brevi, ineguale so stile; l'uditore stesso riceve da tal musica un'impressione come di tormento: conseguenza inevitabile dello stato d'inquietudine, in cui si trovava l'autore . . .*“³². Rossinis Feststellung, Meyerbeer suche „*a qualunque costo l'effetto, le sorprese da per tutto e sempre*“, ist gar nicht weit entfernt von Wagners Verurteilung Meyerbeerscher „*Wirkung ohne Ursache*“³³.

Über Wagners Musik sagte Rossini gewöhnlich nur, er verstehe sie nicht³⁴. Daß er aber sehr wohl einiges von ihr verstand, zeigt der Ausspruch, den Emil Naumann überliefert: „*Mr. Wagner a de beaux moments, mais de mauvais quart d'heures*“³⁵. 1860 begegnete ihm Wagner in Paris; das höchst interessante Gespräch, das die so ungleichen Genies der Oper ihres Zeitalters geführt haben, wird uns noch beschäftigen.

²⁹ Bellini an Conte Pepoli im Frühjahr 1834 (Luisa Cambi, *Vincenzo Bellini, Epistolario*, Mailand 1943, Mondadori, p. 400).

³⁰ Zitiert nach G. Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 283. Zu Guglielmo De Sanctis sagte er über Verdi: „*Mi piace molto la sua natura quasi selvaggia, non che la grande potenza che egli ha nell'esprimere le passioni*“ (De Sanctis, a. a. O., p. 12).

³¹ Vgl. G. Radiciotti, a. a. O., vol. II, p. 444.

³² G. Radiciotti, a. a. O., vol. II, p. 449 (wohl wiederum nach den handschriftlichen Mitteilungen Michottes, von denen in Fußnote 20 berichtet wurde).

³³ R. Wagner, *Oper und Drama*, Erster Teil, Kapitel VI. Der betreffende Abschnitt beginnt mit dem Satz: „*Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik ist — der Effekt.*“

³⁴ Vgl. G. Radiciotti, a. a. O., vol. II, p. 408—409.

³⁵ Emil Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*, Berlin 1876, p. 544.

Alles in allem: Was Rossini über die jüngeren zeitgenössischen Komponisten, deren Schaffen er mit großem Interesse verfolgt, ausspricht, klingt milde, mehr lobend als tadelnd. Man muß sich jedoch fragen, ob er in Wahrheit der Musik Meyerbeers und Wagners, aber auch der jüngeren Italiener, Verdi durchaus eingeschlossen, nicht weit skeptischer gegenüberstand. Keinerlei Zurückhaltung hat er sich auferlegt, wenn er auf die Interpretation der Opern nach dem Zeitpunkt seines Verstümmens als Opernkomponist (1829), auf die nach seiner Meinung hoffnungslos im Verfall begriffene Gesangskultur zu sprechen kam. Von allen seinen Klagen seien hier nur diese wiedergegeben: „*Oggi l'arte vocale è alle barricate; l'antico genere fiorito è rimpiazzato dal nervoso, il solenne dagli url i, che altre volte si chiamavano francesi; finalmente l'affettuoso sentimentale dall'idrofobia passionata! Come il vedete, caro Florimo, in giornata la questione è tutto pol man are; il cantare che nell'anima si sente e il lusso vocale sono all'indice*“ (zu Francesco Florimo)³⁶. „*Ora, non si tratta più di chi canta meglio, ma di chi grida di più. Fra pochi anni, non avremo più un cantante in Italia*“ (1845 zu einem spanischen Besucher)³⁷. „*Ahi noi! perduto il bel canto della patria!*“ (1858 in einer Pariser Soirée)³⁸. Rossini wird sich darüber im klaren gewesen sein, daß der neue Gesangsstil der Zeit nach 1830³⁹ keine Marotte uneinsichtiger Sänger, sondern — sieht man von Übertreibungen einmal ab — in enger Wechselwirkung mit dem Stil der jüngeren Komponisten erwachsen war. Zum Forcieren ihrer Stimme waren die Sänger gezwungen, wollten sie dem dramatischen Ausdruck Meyerbeers und Verdis gerecht werden. Letztlich nicht die Interpreten, sondern die Komponisten vollführten „*tanto strepito del mondo armonico*“, in welchem Rossini, wie er dem Wurstfabrikanten Bellentani schrieb, die Rolle eines „*ex-Compositore*“ am besten gefiel⁴⁰.

Bewußt im Widerspruch zu ihm mißliebigen Tendenzen der Zeitgenossen hat Rossini auch seine eigentliche Musikästhetik formuliert. Die wichtigsten Quellen sind, in chronologischer Reihenfolge:

Antonio Zanolini, *Una passeggiata in compagnia di Rossini* = Anhang seiner *Biografia di Gioachino Rossini*, Paris 1836 (in: *L'Ape italiana rediviva*, herausgegeben von Nicolò Bettoni). 2. erweiterte Ausgabe der *Biografia* (mit demselben Anhang der *Passeggiata*): Bologna 1879, Zanichelli⁴¹.

Edmond Michotte, *Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini* (Paris 1860). *Détails inédits et commentaires*, Paris 1906, Fischbacher⁴².

³⁶ Zitiert nach G. Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 125.

³⁷ Zitiert nach G. Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 125—126.

³⁸ Edmond Michotte, *Souvenirs. Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858*, Brüssel o. J., p. 11. In dieser Soirée entwickelte Rossini ein längeres „*Exposé des principes du Bel Canto*“ (so im Untertitel der Schrift). Vgl. auch Rossinis *Gorgheggi e Solfeggi per Soprano* (Paris [1827], Pacini; mehrere Nachdrucke).

³⁹ Vgl. hierzu besonders: Andrea Della Corte, *Vicende degli stili del canto dal tempo di Gluck al '900*, in: Della Corte (Hrsg.), *Canto e bel canto* = Biblioteca di Cultura Musicale n. 5, Turin 1933, p. 229—272; derselbe, *Fra gorgheggi e melodie di Rossini*, in: Musica I, Florenz 1942, p. 23—39; derselbe, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Turin 1951, 504 ff.; Rodolfo Celletti, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, in: *Analecta musicologica* V, 1968, und VII, 1969.

⁴⁰ Brief Rossinis vom 28. Dezember 1853 an Giuseppe Bellentani, Mazzatinti-Manis, a. a. O., p. 222.

⁴¹ Abdruck der *Passeggiata* in: Luigi Rognoni, *Rossini*, Parma 1956, p. 313—319 (bzw. in der erweiterten Neuausgabe des Buches, Turin 1968, ERI, p. 373—381).

⁴² Abdruck in L. Rognoni, a. a. O., p. 323—364 (Neuausgabe 1968: 383—426). Kommentierte deutsche Übersetzung: Edgar Istel, *Rossiniana. II. Wagners Besuch bei Rossini*, in: Die Musik XI, 1911/12. 2. Quartalsband, p. 259—277, 342—355. Kommentierte englische Übersetzung *Richard Wagner's Visit to Rossini . . .* von Herbert Weinstock, Chicago—London 1968.

Rossini, Briefe an Lauro Rossi (28. Juni 1868) und Filippo Filippi (26. August 1868), beide abgedruckt in: G. Mazzatinti — F. e G. Manis, *Lettere di G. Rossini*, Florenz 1902, Barbèra⁴³.

In seinem Gespräch mit Rossini gab Zanolini den Anstoß zu den ästhetischen Darlegungen des Komponisten mit seiner Bemerkung „*che nelle opere di Mozart e nelle sue segnatamente trovano un gran potere d'imitazione*“ (p. 284 der Ausgabe 1879). Rossini antwortete⁴⁴: „*E' un errore comune anche al maggior numero di quelli che fanno professione di musica e dottrinalmente ne ragionano. La musica non è un'arte imitatrice, ma tutta ideale quanto al suo principio, e quanto allo scopo, incitativa ed espressiva*“ (284). Während Malerei und Skulptur nachahmende Künste seien, besitze die Musik eine ganz eigene Sprache, deren Ausdruck entweder kriegerisch (*marziale*), pastoral (*pastorale*), streng (*severo*) oder anmutig (*grazioso*) sei. Die ersten beiden Ausdrucksgenera habe sich der Mensch erst erschaffen müssen, sie seien ein wenig jünger als die letzten zwei⁴⁵, welchen Rossini somit eine naturgegründete Vorrangstellung einräumt; sie seien in besonderem Grade „*expressiv*“. Alle vier jedoch seien „*ideal*“. Zwar gehe der Musik nicht ganz die Fähigkeit ab nachzuahmen — in unvollkommener Weise könne sie immerhin die Sonorlaute der Natur wiedergeben, und „*in certo modo*“ imitiere der Gesang die Deklamation der Sprache —, aber diese begrenzten Imitationen machten keineswegs ihr Wesen aus, das, so betont Rossini immer wieder, „*ideal*“ sei. Zanolini fragte, ob die „*espressione*“, von der Rossini spreche, nicht mit „*l'imitazione di un dato affetto, abbellita dall'arte*“ (287) gleichzusetzen sei. Rossinis Antwort: Die Musik drückt Affekte aus, aber auf unbestimmte Weise; sie erregt — darauf setzt er den Hauptakzent — Affekte im Hörer. Die Musik ist grundverschieden von der bildenden Kunst, welche die Affekte in ihrer äußeren Wirkung darstellt, und auch von der Sprache. Zwar kommt die Sprache mit der Musik darin überein, daß sie ausdrückt und nicht imitiert, aber sie ist ihr durch das Vermögen überlegen, zugleich die Äußerung der Affekte dem Verstande vorzustellen und diese Affekte im Herzen zu erregen. Die Musik kann nur das zweite, dies aber um so eindringlicher. Was ihr an Klarheit und Bestimmtheit abgeht, macht sie durch ihre Intensität und durch ihre Allgemeinverständlichkeit wett: Die Musik versteht jeder, denn man versteht sie mit dem Herzen. „*Effetti meravigliosi*“, sagt Rossini wörtlich, produziert die Musik, „*quando si accompagna all'arte drammatica, quando l'espressione ideale della musica si congiunge alla espressione vera della poesia, ed alla imitativa della pittura. Allora, mentre le parole e gli atti esprimono le più minute e le più concrete particolarità degli affetti, la musica . . . allora è, direi quasi, l'atmosfera morale che riempie il luogo, in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione*“ (288). Die Musik macht, fährt Rossini fort, die Gefühle der Agierenden sinnfällig, darüber hinaus auch etwa eine gespannte, unheilschwangere Atmosphäre⁴⁶. Um dies

⁴³ Deutsche Übersetzung in der Briefauswahl von W. Klefisch, vgl. Fußnote 1.

⁴⁴ Die von den Zeitgenossen überlieferten Rossini-Worte sind gegenüber den autographen Briefen natürlich von sekundärem Quellenwert. Jedoch bilden die Darlegungen Rossinis hier und dort inhaltlich eine Einheit und bestätigen sich gegenseitig.

⁴⁵ Für „*severo*“ und „*grazioso*“ darf man im Deutschen wohl auch das geläufige Gegensatzpaar Ernst-Heiter einsetzen.

⁴⁶ Auf F. Hillers Frage, ob er glaube, „*daß Poesie und Musik je zu gleicher Zeit gleiches Interesse erregen können*“, hat Rossini folgendes geantwortet: „*Wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat . . . , wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Musik nicht packt, was soll sie dann?*“

zu erreichen, dürfe der Komponist allerdings sich nicht so sehr an die einzelnen Worte halten — tue er dies, würde eine „*musica . . . fatta . . . a mosaico, ed incongruente o ridicola*“ (291) entstehen — als vielmehr an den vorherrschenden Charakter der Szene⁴⁷. Dem Rhythmus komme unter den musikalischen Elementen dabei die tragende Rolle zu: „*L'espressione musicale . . . sta nel ritmo, nel ritmo tutta la potenza della musica*“ (290).

1860 wurde Rossini von Wagner besucht. In dem von Michotte aufgezeichneten Gespräch erläuterte Wagner dem in seinen Fragen auf das Wesentliche zielenden italienischen Komponisten seine Reform. Rossini stimmte manchen Gedanken zu, blieb aber, so scheint es, doch skeptisch⁴⁸. Er ist nicht, wie Wagner, dazu bereit, die Publikumswünsche, mögen sie auch gedankenlos sein, und die oft nicht weniger törichten Ansprüche der Sänger gänzlich zu negieren. Er gibt Wagner darin recht, daß etliche tradierte Formen der italienischen Oper, wie z. B. Bravourarien und bestimmte Ensembles, sinnentleert seien. „*J'avoue que je sentais parfaitement le ridicule de la chose . . . Mais que voulez-vous? C'était la coutume; une concession qu'il fallait faire au public, sinon on nous eût jeté des pommes cuites . . . et même de celles qui ne l'étaient pas!*“⁴⁹. Und er zweifelt sehr daran, daß die Sänger, gewöhnt an Melodien, die ihnen Gelegenheit zu glänzender Stimmfaltung geben, sich nun mit „*une sorte de mélodie déclamatoire*“ zufriedengeben würden⁵⁰. Seine Reverenz vor der Konvention begründet er jedoch tiefer: Die Oper sei ja in ihrem innersten Wesen nichts anderes als „Konvention“. „*L'homme colère, le conspirateur, le jaloux ne chantent pas! Une exception peut-être pour les amoureux, qu'à la rigueur on peut faire roucouler . . . Mais encore plus fort: va-t-on à la mort en chantant? Donc convention que l'opéra d'un bout à l'autre*“⁵¹.

Rossinis Haupteinwände gegen Wagners Reform aber kommen aus der Sorge um die Melodie und die ihr nach seiner Meinung eng verschwisterete geschlossene musikalische Form. „*Au point de vue de l'art pur, ce sont là sans doute des vues larges, des perspectives séduisantes*“, gesteht er Wagner zu; „*mais au point de vue de la forme musicale en particulier, c'est comme je le disais, l'aboutissement fatal à la mélodie déclamatoire; — l'oraison funèbre de la mélodie! — Sinon comment allier la notation expressive pour ainsi dire de chaque syllabe du langage, à la forme mélodique, dont un rythme précis et la concordance symétrique des membres qui la constituent, doivent établir la physionomie?*“⁵². Und vorher schon: „*Celui-ci, en effet, est sans réplique, à ne considérer que le développement rationnel, rapide et régulier de l'action dramatique. Seulement, cette indépendance que réclame la*

Sie ist dann unnötig, wenn sie nicht überflüssig oder gar störend wird“ (Hiller, Aus dem Tonleben . . . , vol. II, p. 45).

⁴⁷ Rossinis Maxime, den Totalaffekt der Szene in der Musik einzufangen statt dem einzelnen Hin und Her der Worte sklavisch zu folgen, ist löblich. Er war ein zu ehrlicher Künstler, als daß er uns nicht eingestehen würde, in nicht wenigen seiner Opernszenen vom Ausdruck des Totalaffekts ebensoweit entfernt zu sein wie von der Detailmalerei!

⁴⁸ Seine Versicherung „*Si je n'étais pas trop vieux, je recommencerais et alors . . . gare à l'ancien régime!*“ (Michotte p. 43) wirkt angesichts der vorgebrachten Einwände eher als rhetorische Verbindlichkeit denn als Ausdruck echter Überzeugung.

⁴⁹ Michotte, a. a. O., p. 35. Seinem Besucher Hiller klagte Rossini: „*Wie soll die Opernmusik im Allgemeinen auf einen grünen Zweig kommen? Es ist eine Industrie. Das Theater muß besucht sein, es muß Geld gemacht werden, da hört die Kunst auf*“ (F. Hiller, Briefe an eine Ungenannte, Köln 1877, p. 56).

⁵⁰ Michotte, p. 39.

⁵¹ Michotte, p. 36.

⁵² Michotte, p. 40—41.

conception littéraire, comment la maintenir dans l'alliance de celle-ci avec la forme musicale, qui n'est que convention?"⁵³. (Daran schließt sich der bereits oben zitierte Hinweis auf den „konventionellen“ Grundcharakter der Oper.)

Die aus dem Todesjahr 1868 stammenden Briefe an Lauro Rossi und Filippo Filippi wirken wie ein künstlerisches Testament Rossinis. Gegenüber Rossi drückt er die Hoffnung aus, daß in den italienischen Konservatorien „*non faranno radice i nuovi principj filosofici che vorrebbero fare dell'Arte Musicale, un'Arte Letteraria! un'Arte Imitativa! una' filosofica Melopea, che equivale al recitativo or libero, or misurato con svariati accompagnamenti di tremolo e detti . . .*“⁵⁴. Er ermahnt die italienischen Musiker zu schlichter Melodik und klarer Rhythmik und benennt das Wesen der Musik mit Begriffen, die wir bereits aus dem Gespräch mit Zanolini kennen: „*Non dimentichiamo Italiani, che l'Arte Musicale è tutta ideale ed espressiva; non dimentichi il Colto Pubblico e Inclita Guarnigione, che il Diletto deve essere la base e lo scopo di quest'Arte. Melodia semplice — Ritmo chiaro*“⁵⁵. Im Brief an Filippi gibt Rossini seinem Ärger über das Gerede von „*Progresso, Decadenza, Avvenire, Passato*“ usw. und über „*questi dottori*“ Ausdruck, die von „*musica declamata*“ und „*musica drammatica*“ schwätzen⁵⁶. Wiederum erklärt er „*melodia semplice e varietà nel ritmo*“ zu den guten Genien der italienischen Musik, denen es auch in Zukunft zu folgen gelte⁵⁷. Und er bekennt sich als „*inébranlable nel ritenere l'arte musicale italiana (specialmente per la parte vocale) tutta ideale ed espressiva, mai imitativa come il vorrebbero certi filosofi materialisti*“⁵⁸.

Im folgenden soll, in aller Kürze, versucht werden, den historischen Standort von Rossinis grundsätzlichen Thesen über die Musik zu umreißen⁵⁹. An erster Stelle verdient die starke Betonung des Rhythmus hervorgehoben zu werden („*L'espressione musicale . . . sta nel ritmo, nel ritmo tutta la potenza della musica*“, zu Zanolini). Sie steht im Gegensatz zu allen ästhetischen Äußerungen jener Zeit. In ihnen wird vielmehr der Melodie unter den musikalischen Elementen die Krone gereicht. In der Regel ist, wenn jene gegeneinandergestellt werden, vom Rhythmus kaum die Rede, sondern nur von Melodie und Harmonie. Daß durchweg der Melodie in der französischen Musikkritik der Zeit um 1850 der Primat zugesprochen wurde, hat Ursula Eckart-Bäcker in ihrem Aufsatz *Der Einfluß des Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert* mit mehreren Zitaten belegt⁶⁰. Auch in der folgenden Auseinandersetzung mit Wagner wurde er häufig genug behauptet⁶¹. Aus den Zeitungskritiken und der musikästhetischen Literatur Italiens in der ersten Jahrhunderthälfte spricht gleichfalls einhellig ein Kult der Melodie. Hier

⁵³ Michotte, p. 36.

⁵⁴ Mazzatinti-Manis, p. 326—327.

⁵⁵ Mazzatinti-Manis, p. 327.

⁵⁶ Mazzatinti-Manis, p. 330.

⁵⁷ Mazzatinti-Manis, p. 331—332.

⁵⁸ Mazzatinti-Manis, p. 332.

⁵⁹ Hierbei sollen italienische und französische Stimmen jener Zeit mehr als deutsche beachtet werden: Rossini hat in Italien und Frankreich gelebt, und er hat Carpani, Stendhal oder Scudo mit Sicherheit, Wackenroder oder Hoffmann mit gleicher Sicherheit nicht gelesen.

⁶⁰ Der Aufsatz steht in: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, hrsg. von Heinz Becker (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 5), Regensburg 1965. Vgl. besonders p. 89 ff.

⁶¹ Vgl. Ursula Eckart-Bäcker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2), Regensburg 1965, Kapitel III.

nur zwei Zitate: Für Giuseppe Carpani, dessen Buch über Haydn und Schriften über ihn selbst⁶² Rossini gewiß kannte, ist die Melodie „la parte principale della musica“⁶³. Giuseppe Mazzini stellt in seiner *Filosofia della Musica* (1836) fest: „La musica italiana è in sommo grado melodica“⁶⁴. Daß Rossini dem Rhythmus so hohe Reverenz erweist, braucht nicht zu verwundern. Melodiker par excellence, in der Harmonik und Dynamik wahrhaftig nicht ohne Raffinesse, gab er seiner Musik doch vornehmlich mit dem Rhythmus ihre eindringliche, vitale Kraft.

In einer Anmerkung zu der in seinem Rossini-Buch abgedruckten *Passaggiata Zanolinis*, und zwar als Fußnote zu Rossinis Satz „*Ponete ben mente che l'espressione della musica non è quella della pittura, e che non consiste nel rappresentare al vivo gli effetti esteriori delle affezioni dell'animo, ma nell'eccitarle in chi ascolta*“, schreibt Luigi Rognoni: „*E' sorprendente come Rossini affermi qui un concetto che verrà, quasi vent'anni dopo, precisato da Eduard Hanslick, e che costituirà la base dell'estetica formalistica della musica, con l'enunciazione che 'la musica non ha la facoltà di esprimere il contenuto dei sentimenti' ma di rappresentarne soltanto la 'dinamica' . . . E Rossini, più avanti, affermerà infatti che l'espressione della musica e il suo potere consistono essenzialmente nel 'ritmo'*“⁶⁵. Wie verschieden indessen Hanslicks und Rossinis grundsätzliche Meinungen sind, lehrt eine Gegenüberstellung einiger Kernsätze.

Hanslick

„Unsere Gefühle also, meinen jene Schriftsteller, solle die Musik erregen und uns abwechselnd mit Andacht, Jubel, Wehmut erfüllen. Solche Bestimmung hat aber in Wahrheit weder diese noch eine andere Kunst“⁶⁶.

„Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte, spezifische Fühlen“⁶⁸.

„Ausschließliche Betätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch statt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenkllicher, nämlich gerade pathologisch“⁷⁰.

Rossini

Die Musik kann und soll „eccitare le affezioni dell'animo in chi ascolta“⁶⁷.

„Ponete ben mente che l'espressione della musica . . . non consiste nel rappresentare al vivo gli effetti esteriori delle affezioni dell'animo, ma nell'eccitarle in chi ascolta“⁶⁹.

La musica è un „linguaggio espressivo per se medesimo che, senza l'opera della mente di colui che ascolta, gli penetra immediatamente all'animo e fortemente lo commuove“⁷¹.

62 G. Carpani, *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padua 1824, p. 190.

63 G. Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Mailand 1812, p. 190. Entsprechend in *Le Rossiniane*, p. 179.

64 G. Mazzini, *Filosofia della musica*, Rom—Mailand 2/1954 (Piccola Biblioteca di Scienze Moderne n. 520, Sezione di Musica n. 1, mit Kommentar von Adriano Lualdi), p. 148. Erst der späte Verdi hat mit den simplen Verabsolutierungen und Gegenüberstellungen der musikalischen Elemente aufgeräumt: „Nella musica vi è qualche cosa di più della melodia: qualche cosa di più dell'armonia: vi è la musica!“ (An Conte Arrivabene am 2. September 1871; zitiert nach *Autobiografia dalle lettere*, Rizzoli 1951, p. 350.)

65 L. Rognoni, *Rossini*, Parma 1956, p. 316 (Neuausgabe 1968, p. 378).

Hanslicks Meinung, daß die Musik „nur das Dynamische“ der Gefühle (und nicht deren Inhalt)⁷² darstellen könne, hat in Rossinis Darlegungen nirgends ein Pendant. Gewiß betont Rossini den Rhythmus als Ausdrucksmittel (eben als Ausdrucksmittel, nicht so sehr als Continuum) sehr stark, aber meint doch deshalb nicht, die Musik könne nur das Auf und Ab, das „Dynamische“ der Gefühle ausdrücken. Für Rossini ist die Feststellung, daß die Musik, auch die Vokalmusik, in ihrem Wesen „unbestimmt“ und somit verschieden sei von der Kunst des Wortes und erst recht von der „imitierenden“ bildenden Kunst, kein Anlaß, an ihrer Fähigkeit und Bestimmung, Affekte auszudrücken, zu zweifeln. Die Musik ist in Rossinis Sicht „ideal“ und „expressiv“, und als ihr Ausdrucksgegenstand gelten ihm ganz selbstverständlich die „*affezioni dell'animo*“ — nur das Vorstellen von deren „*effetti esteriori*“ hält er für verfehlt, wohl auch für nicht möglich. Die Wahrnehmung der Unbestimmtheit der Musik („*L'espressione della musica non è così chiara ed esplicita come la significazione delle parole . . .*“; in der Oper drückt die Musik die jeweilige Atmosphäre „*in un modo indefinito*“ aus⁷³), diese Wahrnehmung bringt Rossini weder zur Einnahme einer formalästhetischen Position noch gar dazu, jene Unbestimmtheit zu einem — wenigstens theoretischen — Ausbruch aus der kleinen Welt der menschlichen Affekte in den Makrokosmos zu nutzen, wie das in der Theorie der deutschen Romantik geschieht.

Es spricht für die Zählebigkeit der Affekten-Theorie, daß selbst ein Rossini, der sich in seiner Musik, in Ernst Bückens schöner Formulierung, die Freiheit nahm, „die dramatischen Linien des Textes zu verstärken, wann und wie [er] will, sie nach Belieben zu verlassen, oder auch — wie in dem ganzen heroischen Bezirk — zu durchkreuzen“⁷⁴, in seiner Theorie von der Musik nicht von jener Lehre loskam. Die Unbestimmtheit im Gefühlsausdruck der Musik wird erkannt, es wird ihr „Idealität“ zugesprochen und gegen „Imitation“ Sturm gelaufen, es wird — für die Opernmusik — beschrieben, was die deutschen Romantiker „Stimmung“ nannten⁷⁵. Die Bezugspunkte der Musik bleiben jedoch „die Affekte“. Von der regelrechten Affektenlehre ist Rossinis Theorie natürlich grundverschieden. Vor allem ist das in jener so wichtige Moment der Nachahmung hier eliminiert — mit allzu großem Ungestüm, denn, so würde Mattheson fragen: wie soll die Musik, wenn es nach wie vor darauf ankommt, bestimmte „*affezioni dell'animo . . . in chi ascolta*“ zu erregen (z. B. kriegerische), dies denn tun, wenn der Komponist nicht diese Affekte „mit seinen Klängen wol vorstell(t)“?⁷⁶ Rossinis Theorie ist widersprüchlich. Eine Musik, die „quanto allo scopo, incitativa ed espressiva“ sein soll, kann „quanto al suo prin-

66 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 16. Auflage Wiesbaden 1966, p. 7.

67 Zanolini, p. 287 (Satz sinngemäß zusammengefügt).

68 Hanslick, p. 43.

69 Zanolini, p. 287.

70 Hanslick, p. 8.

71 Zanolini, p. 287—288.

72 Hanslick, p. 26.

73 Zanolini, p. 287 und 288.

74 E. Bücken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne* (in: *Handbuch der Musikwissenschaft*), Potsdam o. J., p. 143—144.

75 Die betreffende Stelle (Zanolini, p. 288—289) wurde oben nur zum Teil wiedergegeben. Vgl. a. a. O. oder bei Rognoni, a. a. O., p. 317—318 (Neuausgabe 1968, p. 379).

76 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Erster Theil, Drittes Hauptstück, in § 54 (p. 15).

cipio“ nicht „*tutta ideale*“⁷⁷ im Sinne einer absoluten, irrealen Eigenwelt sein. Das hat Rossini wohl selbst gefühlt, denn auf seine erste Attacke gegen musikalische „Imitation“ folgt unmittelbar die Rubrizierung der musikalischen Affekte, der „*quattro caratteri o generi di musica: il marziale, il pastorale, il severo, il grazioso*“, die es seiner Meinung zufolge gibt⁷⁸, Ausdrucksgenera mithin, in denen doch nicht wenig an, wenn auch im erweiterten Sinne, „Nachgeahmtem“ steckt!

Woher Rossinis auffälliger Eifer in der Ablehnung der „Imitation“ und einseitig betonter „*musica declamata*“ oder „*drammatica*“? In den 60er Jahren sicherlich vor allem aus dem Ärger über Theorie und Gerede der Wagnerianer. Aber zugleich auch, vornehmlich in der Zeit vor 1860, aus der Frontstellung gegen Tendenzen der Musikpraxis und -ästhetik in Italien. Die Begriffe „*musica declamata*“ und „*musica drammatica*“ sind mit Betonung meines Wissens zuerst in den erregten Diskussionen ins Feld geführt worden, die Bellinis *La straniera* 1829 ausgelöst hatte. Im Mailänder „L'Eco“ schrieb ein Musikkritiker am 16. Februar 1829 über Bellini: „*Egli ha preso un metodo, che non ben sappiamo se debba dirsi declamazione cantata, o canto declamato*“⁷⁹. Ein anderer Autor nannte Bellinis *Straniera*-Musik in der gleichen Zeitung, am 20. Februar 1829, „*musica drammatica*“ und definierte sie als „*nient'altro che l'espressione vera dei versi e delle situazioni date dal poeta*“⁸⁰. Von da an gehörten diese Begriffe zum Vokabular der italienischen Musikkritik und -ästhetik. Raimondo Boucheron unterscheidet in seiner *Filosofia della musica o Estetica applicata a quest'arte*, die 1842 in Mailand bei Ricordi erschien und sich weiter Verbreitung erfreute, wie man aus dem Vorhandensein zahlreicher Exemplare an italienischen Bibliotheken schließen darf, „*canto declamato*“ und „*canto ideale*“⁸¹. Beide sind für ihn „imitativ“, denn die Musik ist in seiner Sicht generell eine „*vera arte d'imitazione*“⁸². Bouchérons Schrift stellt einen späten, pedantischen und in vielem lächerlichen Aufguß der Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts dar. Für Rossini wird sie, falls er sie gelesen hat, alles andere als eine Quelle des Behagens gewesen sein.

Zur These Bouchérons „*Il diletto non è l'unico scopo delle arti*“⁸³ (Boucheron erblickt ihren Sinn vielmehr in einem „*perfezionamento morale ed intellettuale*“⁸⁴) wirkt Rossinis Meinung „*che il Diletto deve essere la base e lo scopo di quest'arte*“⁸⁵ wie eine bewußte Gegenthese. Sie braucht aber nicht als solche formuliert worden zu sein; auch das Betonen des „*piacere*“ oder „*diletto*“ an der Musik und die Gegenrede von „höheren“ Zwecken waren zeitüblich. Eine starke sensualistische Strömung ging in Italien wie in Frankreich durch die Ästhetik der ersten Jahrhunderthälfte. Für Stendhal war die Musik „*un plaisir physique extrêmement vif*“⁸⁶.

77 Zanolini, a. a. O., p. 284.

78 Zanolini, a. a. O., p. 285. Giuseppe Carpani, *Le Rossiniane*, p. 171–172, unterscheidet ganz ähnlich (wenn auch ohne Glauben an feste musikalische Merkmale): *stile pastorale, stile eroico, stile lugubre, stile guerresco*.

79 Zitiert nach Luisa Cambi, *Vincenzo Bellini, Epistolario*, Mailand 1943, p. 196.

80 Zitiert nach L. Cambi, a. a. O., p. 200.

81 R. Boucheron, a. a. O., p. 69 ff. Über Boucheron vgl. mein Buch *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit* (Analecta musicologica Bd. 6), Köln–Wien 1969, p. 182/183, oder auch meinen Aufsatz *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, anno II, 1968, n. 5, p. 837.

82 R. Boucheron, p. 81.

83 R. Boucheron, p. 136.

84 R. Boucheron, p. 137.

85 Im oben zitierten Brief an L. Rossi.

86 Zitiert nach Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Turin 1961, p. 375.

Carpani schrieb: „*La musica è in ciò diversa dall'arti sorelle, che in essa il piacer fisico è più dominante e più della essenza sua, che il piacere intellettuale. La base della musica è questo piacer fisico*“⁸⁷. Und selbst Berlioz fand es „*ebenso ungeschickt wie pedantisch, das rein sinnliche Vergnügen zu verschmähen*“, welches man bei gewissen Wirkungen der Musik, ganz unabhängig von der dramatischen Situation, empfände⁸⁸. Rossini, sicherlich nicht unbeeinflusst von dieser Strömung sensualistischer Ästhetik, hat sie mit seiner Musik, deren Charakter in unseren Tagen Luigi Rognoni mit „*gioia fisica del ritmo e del suono*“ beschrieben hat⁸⁹, seinerseits bestärkt. Die beherrschende Stellung des Rossinischen Stils hat den Sensualismus in Musikpraxis und -anschauung Italiens so stark gefördert, daß Mazzini in seiner *Filosofia della Musica* der italienischen Musik „*ogni intento fuorchè di sensazioni momentanee, e d'un diletto che perisce co' suoni*“⁹⁰ absprechen zu müssen glaubte. „*L'Arte per l'Arte*“, è *formola suprema per la musica italiana*“⁹¹, die es dringend nötig habe „*di spiritualizzarsi*“⁹².

Es wurde oben bereits angedeutet, daß zwischen dem Musiker und dem Theoretiker Rossini ein Unterschied zu machen ist. Rossini war als Musiker nichts weniger als ein zielbewußter Interpret von Affekten, diese selbst im weiten Sinne des „Totalaffekts“ genommen. Oft gab er einer Melodie, die er parodierend aus der einen in die andere Oper übernahm, einen gänzlich andersartigen, auch im Gefühlsgehalt divergierenden Text. (Neben Parodien, die im Ausdruck verfehlt erscheinen, stehen nicht wenige, von denen man sagen muß: Die Musik, sui generis, wirkt weder in der Vorlage noch in der Parodie verfehlt.) Und wie oft hat Rossini an der dramatischen Situation vorbeimusiziert! Seine höchsten Ideale sind innermusikalisch: anmutige *leggerezza* und, in Rognonis zitierter Definition, „*gioia fisica del ritmo e del suono*“. Diese Ideale verriet Rossini auch nicht, als er in seinen späteren Opern stärker als vordem die Musik auf den Text bezog, im Sinne des 19. Jahrhunderts „dramatischer“ wurde⁹³. Immerhin, Rossini wurde dramatischer, „realistischer“ im Ausdruck. Seine Werke erhielten zwiespältige, divergierende Züge: solche, die auf Verdis Stil vorausweisen, und solche, von denen man mit Stendhal sagen kann: „*il n'y a point de pathétique*“⁹⁴, Züge also, in welchen die Erbschaft des Settecento angetreten ist. Als ähnlich zwiespältig muß man Rossinis Ästhetik beschreiben. Sie ist modern in ihrer starken sensualistischen Komponente, die sie mit der zwar nicht neuen (im Gegenteil vom englischen Empirismus und von Schriftstellern wie Condillac ausgehenden), aber doch, soweit ich sehe, erst nach der Jahrhundertwende in Frankreich und besonders in Italien zur kräftigen Strömung gewordenen sensualistischen Kunstanschauung⁹⁵ verbindet. Und sie ist gleichfalls

⁸⁷ G. Carpani, *Le Haydine*, p. 127.

⁸⁸ H. Berlioz, *A travers chants* (Paris 1862), übersetzt und herausgegeben von Richard Pohl (als 1. Band der Gesammelten Schriften), Leipzig 1877, Leuckart, p. 188 (im Aufsatz *Alceste von Euripides, Quinault und Calzabigi. Die Compositionen von Lulli, Gluck, Schweizer, Guglielmi und Haendel*).

⁸⁹ L. Rognoni, a. a. O., p. 22 (entsprechend in Neuauflage 1968, p. 176).

⁹⁰ G. Mazzini, a. a. O., p. 136.

⁹¹ G. Mazzini, a. a. O., p. 150.

⁹² G. Mazzini, a. a. O., p. 162.

⁹³ Über Rossinis stilistische Position vgl. meine in Fußnote 81 genannten Arbeiten.

⁹⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris 1842 (zitiert nach der Ausgabe Paris 1892, Calmann Lévy, p. 41).

⁹⁵ Diese Strömung ist in den Darstellungen der Musikästhetik noch kaum beachtet worden. Einiges hierzu bietet Andrea Della Corte, *La critica musicale* . . . (s. o.), p. 370 ff.

modern in der Feststellung der Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks. Auch wird die romantische „Stimmung“ theoretisch erfaßt. Als noch im Settecento verhaftet erweist sich der Theoretiker Rossini jedoch im, all dem Neuen widerstrebenden, Festhalten an der Affektentheorie*.

Ursprung und Geschichte der Sammlung Wittgenstein im 19. Jahrhundert

VON E. FRED FLINDELL, PLATTSBURGH, N. Y.

„In kaum einer Stadt Europas war nun der Drang zum Kulturellen so leidenschaftlich wie in Wien. Gerade weil die Monarchie, weil Österreich seit Jahrhunderten weder politisch ambitioniert noch in seinen militärischen Aktionen besonders erfolgreich gewesen, hatte sich der heimatliche Stolz am stärksten dem Wunsch einer künstlerischen Vorherrschaft zugewandt . . . es war lind hier zu leben, in dieser Atmosphäre geistiger Konsilienz, und unbewußt wurde jeder Bürger dieser Stadt zum Übernationalen, zum Kosmopolitischen, zum Weltbürger erzogen“¹.

Die Worte des Dichters treffen das Wesen der besonderen Atmosphäre um die Jahrhundertwende weit besser als es ein Heer von analytischen Kommentaren könnte. Zweifellos waren Ereignisse wie die Schlacht von Sadowa (1866) und die Gründung der Doppelmonarchie insofern ausschlaggebend, als sie die Bürger Wiens zu sozialen, wirtschaftlichen und erzieherischen Bemühungen und Errungenschaften anspornten². Weiterhin war das kulturelle Leben der Hauptstadt in besonderem Maße ein innerlich empfundenes, welches sich auch auf die sozialen Bereiche des Lebens übertrug und dessen Begeisterung alles durchdrang und in alle Gesellschaftsschichten eintauchte. Der Impuls für diese Bewegung ist dem Großbürgertum zu verdanken. Von seiner Substanz, seiner Energie und seinem Enthusiasmus gab es großzügig sowohl dem Theater, der Oper und den Museen, als auch Künstlern und Musikern persönlich. Bis 1914 beherrschte ein sicheres und ruhiges Gefühl diesen Bevölkerungsteil, der in Wien einen seinen Stand bestätigenden Platz gefunden hatte. Die Stellung des Großbürgertums wurde noch dadurch erhöht, daß es, wenn notwendig, die Regierung politisch und finanziell unterstützte³.

Die kultivierten Salons der Dumbas, Friedrich Schey, von Wertheimsteins, Baron Todesco und von Arnsteins waren berühmt im kulturellen Wien. Vielleicht weniger bekannt heute ist die Familie Wittgenstein, die 130 Jahre lang, von 1830—1960 von Wiener Künstlern aufgesucht wurde und deren weitläufiger Einfluß in schöpferischen Kreisen von Malern, Bildhauern und Musikern empfunden wurde.

* Eine stark verkürzte italienische Fassung dieser Arbeit habe ich im Juni 1968 in Pesaro anlässlich des „Convegno di studi su Rossini“ vorgetragen.

¹ St. Zweig, *Die Welt von Gestern*, Frankfurt 1947, S. 28—29.

² K. E. Schimmer, *Alt und Neu Wien*, Bd. II, 2. Aufl., Wien—Leipzig 1904.

³ H. Wittgenstein, *Familienerinnerungen*, maschinengeschriebenes Manuskript, S. 19: „Zur Zeit des Todes meiner Großmutter, im Jahre 1890, schien der österreichische Staat so unzweifelhaft stabil, daß alle Töchter . . . die Staatspapiere wählten“.