

MICHAEL FEND: *Cherubinis Pariser Opern (1788–1803)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 408 S., Nbsp., CD. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 59.)

Auf dieses Buch hat man lange gewartet: Mit Michael Fends Bayreuther Habilitationsschrift liegt endlich die erste deutschsprachige Monografie über den ‚französischen‘ Cherubini und ein Standardwerk über dessen in den Jahren 1788 bis 1803 uraufgeführte Opern vor, das die älteren diesbezüglichen Arbeiten u. a. von Margaret S. Selden (1951) und Stephen C. Willis (1975) weitgehend ersetzt. Dass Fend nicht die gesamte französische Theaterproduktion Cherubinis untersucht hat, sondern allein die im unmittelbaren Kontext der französischen Revolution entstandenen Opern, erweist sich auch methodisch als Gewinn: Anstatt einer pragmatischen Entscheidung für ein größeres Werkkorpus, dessen Eingrenzung keiner weiteren Begründung bedurft hätte, galt das Interesse des Autors zunächst einer „Geschichte der Gattung Oper in der revolutionären Periode in dem Wunsch, ein Symbolsystem aus ihren Erscheinungsformen zu konstruieren, die dem der synchronen politischen Ereignisse kongruieren sollte“ (S. 11). In diese Forschungsperspektive hätten sich Cherubinis spätere Musiktheaterwerke – darunter vor allem die ‚großen‘, d. h. für die Académie Impériale de Musique bzw. Académie Royale de Musique entstandenen Opern *Les Abencérages* (1813) und *Ali-Babà* (1833) – kaum angemessen integrieren lassen, zumal Cherubini in dem von Fend behandelten Zeitraum fast ausschließlich für das Théâtre Feydeau (Opéra-Comique) gearbeitet hat.

Die stringente Struktur der aus elf Kapiteln bestehenden Arbeit setzt mit einer konkurrenzlosen Darstellung des Problems der Französischen Revolution in der Musikgeschichtsschreibung ein, die die zentralen forschungsgeschichtlichen Stationen und Brennpunkte (Zentenarfeiern 1889, Erster Weltkrieg, Nachkriegszeit, Gegenwart) zunächst in chronologischer Folge skizziert, ehe der Autor die Revolutionsmusik „im langen Schatten der Wiener Klassik“ erörtert und schließlich die Perspektiven der drei im Umfeld der Revolution tätigen Komponisten Grétry, Méhul und Cherubini einnimmt. In den drei folgenden Kapiteln werden jeweils größere kulturhistorische,

musikästhetische und dramaturgische Kontexte entfaltet. Die sieben weiteren Kapitel konzentrieren sich jeweils auf Einzelwerke: *Démophoon* (1788), *Lodoïska* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797), *L'Hôtellerie portugaise* (1798), *Les Deux Journées* (1800) und *Anacréon* (1803). Beindruckend sind diese Untersuchungen nicht zuletzt aufgrund des beständigen Wechsels der analytischen Perspektiven: Während etwa bei *Démophoon* die „Retardation und Akzeleration als dramaturgisch-musikalische Techniken“ beleuchtet werden und bei *Lodoïska*, abgesehen von Aspekten der Kompositionstechnik, das Verhältnis zur Romanvorlage im Vordergrund steht, wird vor allem *Médée* minutiös, beinahe Szene für Szene musikdramaturgisch analysiert. Hier gelangt der Autor zu Erkenntnissen, die an Michel Delons Arbeiten über die Idee der Energie im späten 18. Jahrhundert anknüpfen.

In den drei umfassenden musik- und literaturtheoretischen Kapiteln setzt sich Fend mit den Begriffsbestimmungen aus Jean-Jacques Rousseaus 1768 erschienenem *Dictionnaire de musique*, der Dialektik der „Imitation des accents de la passion“ in Denis Diderots Satire *Le Neveu de Rameau* sowie der französischen Opernästhetik im Banne Rousseaus auseinander. Auch wenn die Privilegierung rein französischer Kontexte, vornehmlich solcher der 1760er Jahre, nicht immer unmittelbare Bezüge zu Cherubinis kompositorischem Werdegang bietet, der sich bis 1786 ausschließlich in Italien und London sowie primär im Rahmen der Opera seria bewegt hatte, leistet die ebenso kluge wie kritische begriffsgeschichtliche Darstellung einen wesentlichen Beitrag zur Historiografie der französischen Musikästhetik. Die Konzentration auf den geistesgeschichtlichen Kontext des 18. Jahrhunderts mag dazu beigetragen haben, den späteren Opern etwas geringere Aufmerksamkeit zu widmen als den revolutionären Hauptwerken *Lodoïska* und *Médée*. So wird *Les Deux Journées* (1800) unter der Überschrift „Nostalgie zum Patriarchat“ nur sehr knapp behandelt, ungeachtet der Tatsache, dass gerade diese Oper Cherubinis Präsenz auf den Opernbühnen das 19. Jahrhundert hindurch und noch bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein sicherte.

Fends These, „dass Cherubini in einem Stil komponierte, der mehr als je zuvor in der abend-

ländischen Musikgeschichte auf die expressive Durchgestaltung jedes einzelnen Elements der Faktur abzielte“ (S. 14), lässt sich analytisch allerdings nur schwer belegen. Die vom Verfasser benannten Merkmale von Cherubinis Stil, der sich „durch eine fast permanent deklamatorische Vokalmelodik, einen gesteigerten harmonischen Rhythmus bei gleichzeitigem Mangel an symmetrischer Periodik, orchestrale Ostinato-Motive und durch eine Vervielfältigung dynamischer Kontraste“ bestimmen lasse (S. 13), könnten womöglich noch geschärft werden, denn mit dem „gesteigerten harmonischen Rhythmus“ könnte sowohl ein beschleunigter als auch ein großflächiger harmonischer Rhythmus gemeint sein, und von einem echten „Mangel an symmetrischer Periodik“ kann bei Cherubini eigentlich nicht die Rede sein. Dass der Autor immer wieder auf die Cherubini-Thesen von Georg Knepler und Carl Dahlhaus rekurriert, spiegelt die langjährige Genese der anfangs noch von Dahlhaus betreuten Arbeit wider, die bereits 1986 im Rahmen eines DFG-Projekts begonnen wurde. Die Buchveröffentlichung wird durch eine CD-ROM ergänzt, die die sieben näher analysierten Opern in vollständigen zeitgenössischen Partiturausgaben enthält. Sie erlauben ein bequemes Nachvollziehen der stets mit Seiten-, System- und Taktangaben versehenen analytischen Beobachtungen: ein Luxus, der diese bedeutende Forschungsleistung würdig abrundet. Die Untersuchung zeichnet sich insgesamt vor allem durch die souveräne Verknüpfung begriffsgeschichtlicher, musikästhetischer und analytischer Ansätze aus und leistet auf äußerst breiter Materialbasis Grundlagenforschungen, die nicht nur bezogen auf Cherubini, sondern für die Musikgeschichtsschreibung des späten 18. Jahrhunderts insgesamt von erheblicher Relevanz sind.

(Juni 2011)

Arnold Jacobshagen

*CORDELIA MILLER: Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2010, 410 S., Abb., Nbsp. (Musicologia. Band 7.)*

Der Anteil und die Spezifik des Orgelkonzertes im Rahmen der Entwicklung des europäischen Konzertwesens haben in der Musikhistorie der letzten Jahrzehnte zunehmendes In-

teresse gefunden. Wenn auch Deutschland in dieser Entwicklung eine bedeutende Rolle spielt, steht es nicht fest, in wie weit von hier die maßgeblichen Impulse für die Entstehung ausgegangen sind. Zwar gehört ohne Zweifel die lutherische Musikauffassung zu den begünstigenden Faktoren, doch entstand das Phänomen der Darbietung von Orgelmusik außerhalb des Gottesdienstes im calvinistischen Milieu der Niederlande, und dort bildete sich auch eine kontinuierliche Tradition aus, die bis in das 18. Jahrhundert hineinreichte und offenbar auf sämtliche Nachbarländer, nicht nur auf Deutschland, ausstrahlte. Indessen ist schon aus methodischen Gründen die Konzentration der auf das 19. Jahrhundert gerichteten vorliegenden Arbeit auf das deutsche Orgelkonzertwesen durchaus legitim, zumal mit den Ankündigungen und Berichten in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und in der *Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel* exzellente Quellen für den deutschen Bereich zur Verfügung stehen, die bisher kaum beachtet, geschweige systematisch ausgewertet wurden.

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. Die beiden ersten haben einleitenden und weitgehend kompilatorischen Charakter: Das erste behandelt die Vorgeschichte vor 1800, das zweite die „Wegbereiter und Protagonisten“ des „Orgelvirtuosentums“ im 19. Jahrhundert. Hier hätte man sich gewünscht, dass außer den (bzw. an Stelle der) Gründerpersönlichkeiten Vogler, Hesse, Mendelssohn, Liszt und Reger, bei denen der Bereich der konzertanten Orgelmusik entweder nur einen mehr oder weniger bedeutenden Anteil am Gesamtschaffen ausmacht oder die bereits Gegenstand von ausführlichen biografisch-analytischen Untersuchungen bzw. enzyklopädischen Darstellungen waren, Figuren stärker fokussiert worden wären, deren Aktivitäten bisher relativ wenig erforscht sind, die aber die eigentlichen Protagonisten des Orgelkonzertwesens waren – man denke an Namen wie Brosig, Fähmann, Faißt, Gottschalg, Markull, Merkel, Radecke, H. Reimann, Ritter, Schaab, Sittard, Volckmar, Winterberger, Woyrsch und zahlreiche andere. Hierzu wären freilich erweiternde und vertiefende archivarisches Studien erforderlich, in denen ggf. auch die Rezeption in der regionalen und lokalen Presse mehr Raum finden könnte.