

vom Leben auf das Werk ergibt – und nicht umgekehrt. Besprechungen von Werkgattungen etwa werden in den historischen Kontext eingefügt und mit Notenbeispielen versehen. Ein großer Gewinn sind die nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellten Tabellen, da sie bei der unübersichtlichen Größe und Vielfalt des Vivaldischen Œuvres einen schnellen Überblick ermöglichen. Auf beinahe 250 Seiten sorgfältiger Quellen- und Interpretationsarbeit werden nahezu alle denkbaren Aspekte von Leben und Werk behandelt, wobei die höchst unterschiedliche Quellenlage auch Grenzen setzt und Rampe besonders bei sozialhistorischen- und psychologischen Betrachtungen zu spekulativen Schlussfolgerungen zwingt. Auch pikantere Fragen zu Vivaldis Persönlichkeit, sein teils exorbitantes Einkommen und seine lebenslange Krankheit werden ebenso besprochen wie sein Liebesverhältnis zur Sängerin Anna Girò. Rampe beschreibt Vivaldi als einen Strategen, der langfristig dachte und doch stets flexibel reagierte, sei es in kompositorischer Hinsicht durch die publikumswirksame „Optimierung“ der Ritornellform wie unternehmerisch als frühes Ideal eines freischaffenden Komponisten und Impresarios – dies übrigens noch vor Händel und deutlich erfolgreicher. Einige offene Fragen, etwa die Aufgabe priesterlicher Dienste, die wechselnden Tätigkeiten für das Ospedale della Pietà sowie die Umstände der letzten Lebensjahre und seines Todes, konnten so zumindest erhellt werden. Als Praktiker interessiert sich Rampe auch für Vivaldis große Kopistenwerkstatt, seinen vor allem im Habsburger Reich selbst organisierten Notenvertrieb sowie für aufführungspraktische Fragen wie die zeitgenössische Stimmtonhöhe und Ornamentik.

Anmerkungen und Literaturangaben sind zur besseren Lesbarkeit des Hauptteils ans Ende jedes der sechs Kapitel gerückt und daher etwas mühsam nachzuschlagen. Ein etwas klein geratener, aber inhaltlich hervorragend aufgearbeiteter Bildteil in schwarz-weiß sowie eine umfangreiche, sinnvoll nach Kategorien geordnete Bibliografie auf dem neuesten Stand (2008) finden sich als Anhang noch vor dem Personen- und Werkregister. Die Gliederung des höchst nützlichen Werkverzeichnisses orientiert sich an der jüngsten Ausgabe des Ryom-Verzeichnisses, konnte demgegenüber aber be-

reits einige Korrekturen und Ergänzungen aufnehmen und wurde um eine Konkordanz zum Pincherle-Verzeichnis ergänzt. Rampes Monografie bietet eine hervorragende Zusammenfassung des heutigen Forschungsstandes und ist somit auch ein idealer Ausgangspunkt für die eigene Recherche.

(September 2010)

Dominik Axtmann

*CHRISTINE SIEGERT: Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 2008. XVIII, 550 S., CD (Analecta Musicologica. Band 41.)*

Der ungewöhnliche, ja zunächst etwas verwirrend anmutende Titel von Christine Siegerts Buch deutet an, was ihre Studie dann zu einer sehr anregenden Lektüre werden lässt: Hier hat jemand eigene, neue Wege gesucht, um ein Thema angemessen zu behandeln. Ein Thema, das erst einmal nicht übermäßig unkonventionell daherkommt: Ausgangspunkt der Untersuchung sind die italienischen Opern Luigi Cherubinis, genauer gesagt: seine drei für das Teatro della Pergola in Florenz geschriebenen Bühnenwerke der 1780er-Jahre (*Armida abbandonata*, *Mesenzio*, *Idalide*). Ein solches geradezu dissertationstypisches Thema (Siegerts Buch liegt ihre 2003 abgeschlossene Hannoveraner Doktorarbeit zugrunde) hätte sich unschwer nach dem jahrzehntelang gültigen Muster behandeln lassen: ein Kapitel zur biografischen, eines zur gattungsgeschichtlichen Einordnung, eines zu den Libretti, vielleicht auch eines zur Florentiner Operngeschichte usw., im Hauptteil dann die Analyse der drei Kompositionen: Operngeschichte als Werkgeschichte. Der Erkenntnisgewinn einer solchen Arbeit wäre greifbar, aber auf einen vergleichsweise kleinen Teilbereich des historischen Phänomens Oper begrenzt gewesen.

Siegert nähert sich ihrem Thema von einer anderen Seite her. Methodisch übernimmt sie einen Forschungsansatz, der sich seit einigen Jahren zu etablieren beginnt: Oper nicht als Kunstwerk, sondern als Bühnenergebnis, als Phänomen also, das sich (wie Musik überhaupt) mit der Einordnung in einen kompositorisch-gattungsgeschichtlichen Zusammenhang allein nicht erklären lässt, sondern ebenso der Analyse des kulturellen, sozialen und

politischen Umfelds bedarf. Auch an Cherubinis italienischen Opern und dem Opernzentrum Florenz interessiert Siegert nicht das Singular-Spezifische, sondern umgekehrt jene Aspekte, die für die italienische Oper in den beiden Jahrzehnten vor der Französischen Revolution als typisch gelten können. Darüber hinaus fragt sie nach der Bedeutung der Florentiner Jugendjahre Cherubinis für sein späteres, sehr viel besser bekanntes französisches Opernschaffen. Die Studie ist demzufolge zweigeteilt: der erste Themenblock bündelt Fragen zur Gattungsgeschichte des Musiktheaters allgemein, der zweite befasst sich mit Cherubinis Entwicklung als Opernkomponist. Inhaltlich und methodisch verklammert sind diese beiden Teile durch die Perspektive der Regional- bzw. (mehr noch) der Institutionsgeschichte: Die Darlegungen zur italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert werden konkretisiert anhand der Situation in Florenz um 1780, dem Umfeld, in dem Cherubini heranwuchs, seine Prägung als Musiker erfuhr und seine ersten Opern schrieb.

Einleitend skizziert Siegert den Stand der Forschung, begründet ihre Fragestellung und die Gliederung der Arbeit und erläutert die von ihr herangezogenen Quellen: nicht nur Libretti und Partituren, sondern auch Schriften zur Oper, Briefe, Reiseberichte und Memoiren sowie vor allem Berichte aus der zeitgenössischen Presse und archivalische Quellen, letztere überwiegend aus dem Florentiner Staatsarchiv. Die folgenden Kapitel stecken gewissermaßen den Rahmen ab; sie gelten der Gattungssituation der Oper in Italien (Opera buffa und Opera seria, Gattungsbegriffe, das Intermezzo, die Oper auf der Bühne), dem Verhältnis von institutionellen Voraussetzungen und Aufführungspraxis (hier vor allem mit Blick auf die in der Forschung bisher wenig beachtete Rolle der Zwischenaktballette) und – in kurzen Einzelkapiteln, die Siegert als Problemaufriss versteht – der Oper im gesellschaftlichen Leben der Zeit (Musiktheater als Ort staatlicher Repräsentation, als Forum für Gesellschaftskritik und als Medium der Bildung, in der zeitgenössischen Presse, im Karneval, in der Provinz). Siegerts Überblick über das Florentiner Theaterleben um 1780 besticht – wie die ganze Arbeit – durch den intensiven Quellenbezug. Um Abläufe konkreter aufzuzeigen, greift sie drei

Beispieljahre heraus (1767, 1779, 1783), erörtert dann die Beziehungen zwischen dem Florentiner Hof und den Theatern und widmet sich schließlich eingehender dem Teatro della Pergola als Institution.

Damit ist quasi alles für den Auftritt Luigi Cherubinis bereit. Seine Entwicklung als Opernkomponist bis etwa 1790, die wesentlich an das Teatro della Pergola gebunden ist, behandelt der zweite Teil der Arbeit. Hier rekonstruiert Siegert zunächst detailliert und mit zahlreichen neuen Daten Cherubinis Florentiner ‚Lehrzeit‘: seinen frühen Unterricht, seine Teilnahme am Florentiner Musikleben als ausübender Musiker in der Hofkapelle und im Opernorchester des Teatro della Pergola, die ersten Kompositionsversuche, den Unterricht bei Giuseppe Sarti. Bei ihrer Analyse der drei Opern Cherubinis, die in den 1780er Jahren für das Teatro della Pergola entstanden, folgt Siegert dem (dokumentierten oder vermuteten) Rezeptionsinteresse des Publikums und greift einzelne Aspekte heraus, u. a. den Stoff, die musikalische Darstellung der Protagonisten, den Umgang mit den metastasianischen Librettokonventionen, die musikalisch-dramaturgische Gestaltung des Opernbeginns, die Instrumentation und die Entreaktballette. Quasi als Kontrastfolie untersucht sie kursorisch und diesmal vor allem auf Libretti und Partituren gestützt dann auch Cherubinis übrige italienische Bühnenwerke, einschließlich seiner Arbeit für das Pariser Théâtre de Monsieur.

Abschließend kehrt Siegert noch einmal zu der grundsätzlichen Frage, „in welcher Weise Oper ‚Kunst‘ war und sein konnte“ (S. 431), zurück und bündelt Reflexionen zur Gattungsethik der italienischen Oper vor der Französischen Revolution (Ebenen textlich-musikalischer Dramaturgie, Visualität, Gattungsvielfalt, der Theaterabend als gesellschaftliches Ereignis). Damit ist das Buch allerdings noch nicht zu Ende. Es folgt ein mehr als 70-seitiges Quellen- und Literaturverzeichnis, ergänzt um eine CD-ROM mit den der Arbeit zugrundeliegenden Quellen, transkribiert auf nicht weniger als 490 Seiten. In diesem bewundernswerten Reichtum neu erschlossener Quellen liegt – neben dem hier erprobten methodischen Ansatz – zweifellos eine der großen Stärken des Buches. Paradoxerweise macht beides die Arbeit allerdings nicht immer leicht lesbar. Siegerts An-

satz, Oper „im größeren Zusammenhang einer Kulturgeschichtsschreibung“ zu sehen und zu deuten (S. 454), eröffnet eine Fülle ebenso faszinierender wie wichtiger Perspektiven und deckt vielfältige Querbeziehungen auf. Er verleiht der Untersuchung aber (unausweichlich, möchte man sagen) in der Verknüpfung sehr heterogener Aspekte auch etwas Fragmentarisch-Kaleidoskopartiges, das oft durchaus reizvoll, manchmal (selten) jedoch leicht verwirrend wirkt, etwa wenn sich im Rahmen der Darstellung von Cherubinis Entwicklung als Opernkomponist auch eine vergleichende Analyse der Kyrie-Vertonungen seiner drei frühen Messen findet (S. 266 ff.). Methodisch schwierig (aber fraglos dem Gegenstand und nicht der Verfasserin geschuldet) bleibt die Diskrepanz zwischen einer Vielzahl an Quellen zu einzelnen Teilbereichen und dem fast gänzlichen Mangel bei anderen – und hier gerade auch zentralen – Fragen, wie etwa der nach den Hörgewohnheiten des Publikums. So stellt Siegert auf ihre Analyse der Vertonung textlicher Korrespondenzen in Cherubinis *Alessandro nell'Indie* hin sehr zu Recht die Frage, „ob das Publikum die musikalischen Bezugnahmen überhaupt wahrnahm“ (S. 389), eine Frage, auf die sich (quellenbedingt) nur mit Vermutungen antworten lässt, obwohl hier Wesentliches zusammenläuft: Oper vom Komponisten als ‚Werk‘ konzipiert, vom Publikum als ‚Ereignis‘ rezipiert? Kompositorische „Nuancen zu erkennen, ist legitimes Interesse heutigen Forschens – das Publikum war, wenn man den Quellen Glauben schenkt, an einer subtilen Wahrnehmung nur selten interessiert“ (S. 433). Die traditionelle Musikwissenschaft im heroisch-aussichtslosen Bündnis mit den Komponisten der Vergangenheit gegen Unverständnis und Gleichgültigkeit des jeweils zeitgenössischen Publikums – warum nicht? Diese desillusionierende Vision hat Siegert glücklicherweise nicht davon abgehalten, eine sehr lesenswerte Studie zu verfassen, an der gerade auch die methodische Eigenständigkeit, der kritische Umgang mit den Quellen und ihrem Aussagewert und der unermüdliche Hinweis auf offene Fragen immer wieder beeindruckt.

(August 2010)

Juliane Riepe

*FERDINAND HEROLD: Lettres d'Italie suivies du journal et autres écrits (1804–1833)*. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. 363 S. (*La musique en France au XIXème siècle. Band 6.*)

Zu den geläufigen Annahmen über den früh verstorbenen Komponisten Ferdinand Herold (1791–1833), der in der Musikhistoriografie bisweilen auch als „französischer Weber“ bezeichnet wird, gehört seine starke Prägung durch die zeitgenössische deutsche Musik. Sein künstlerischer Werdegang verbindet sich hingegen vor allem mit seinen langen Aufenthalten in Italien in den Jahren 1812 bis 1815 sowie 1821. Als Gewinner des Prix de Rome verbrachte er am Ende der napoleonischen Epoche zweieinhalb Jahre in Rom, Neapel, Florenz und Venedig, wo er am zeitgenössischen Musikleben sehr intensiv teilnahm und hierüber ausführlich berichtete. Die Briefe Herolds aus Italien, die erst bei einer Auktion im Jahre 1991 von der Pariser Nationalbibliothek erworben werden konnten, bilden den Schwerpunkt des vorliegenden Bandes, der darüber hinaus auch zahlreiche weitere Dokumente derselben Provenienz aus den späteren Jahren in einer sehr sorgfältig gestalteten Edition vereinigt. Die Adressatin der meisten Briefe ist Jeanne-Gabrielle Herold, die Mutter des Komponisten. Naturgemäß enthalten sie viele sehr private Mitteilungen, die die bislang lückenhafte Biografie des Komponisten wesentlich ergänzen. Darüber hinaus erhellen diese Aufzeichnungen die Umstände der in Italien komponierten Werke, darunter immerhin zwei Symphonien, zwei Klavierkonzerte, drei Streichquartette und die Oper *La gioventù di Enrico quinto*, die Anfang 1815 in Neapel erfolgreich zur Aufführung kam. Vor allem aber liefern sie unschätzbare Details über das damalige Musikleben Italiens und insbesondere Neapels. Tatsächlich hielt sich Herold überwiegend nicht in Rom, sondern in der Hauptstadt des süditalienischen Königreichs am Ende der Herrschaft Joachim Murats und seiner Gemahlin Caroline, der Schwester Napoleons, auf. Die zwischen Oktober 1813 und Februar 1815 geschriebenen 37 Briefe aus Neapel dokumentieren den geradlinigen Weg des jungen Künstlers an den Hof der Königin, die ihn bereits zehn Tage nach seiner Ankunft empfing und ihn zum Klavierlehrer der Prinzess-