

ten motivischen Entsprechungen zwischen Rinaldos Arien „Cara, è vero“ und „Dei pietosi“ wären ohne die vom Libretto vorgegebene Übereinstimmung im Versmaß nur sehr viel schwerer denkbar.

Es ist Waritschlagers Ziel zu klären, „durch welche Besonderheiten sich die musikalische Struktur sowie die kompositorische Form in Joseph Haydns Opera seria auszeichnen“ (S. 15). Doch konzentriert er seine Untersuchung weitgehend auf Haydn; das Quellenverzeichnis nennt außer dessen Werken nur Ludwig van Beethovens Klaviersonaten und Wolfgang Amadeus Mozarts *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro* und *La clemenza di Tito*. Besonderheiten lassen sich aber ohne hinreichende Vergleichsgrundlage kaum sinnvoll herausarbeiten. Im Fall Haydns wiegt die Tatsache, dass er als Kapellmeister des Fürsten Esterházy zahlreiche Opern anderer Komponisten auf die Bühne des Hoftheaters brachte, besonders schwer. So hätte es sich zumindest angeboten, eine Oper zum Vergleich heranzuziehen, die 1783 während der Komposition der *Armida* unter Haydns Leitung als erste Opera seria zur Aufführung kam: Giuseppe Sartis Erfolgsstück *Giulio Sabino*, das in einer Faksimile-Ausgabe bequem zugänglich ist. Waritschlager berücksichtigt jedoch nicht einmal John Rices zentralen Aufsatz „Sarti's Giulio Sabino, Haydn's Armida, and the arrival of opera seria at Eszterháza“ (in: *Haydn Yearbook* 15, 1984, S. 181–198). Ebenso wenig geht er auf Texte ein, in denen Haydn nicht der *Seria* zugehörige Opern mit denen anderer Komponisten verglichen werden, beispielsweise Friedrich Lippmanns Aufsatz zu *La fedeltà premiata* (in: *Haydn-Studien* V/1, 1982, S. 1–15). Die grundlegende Literatur zur Beziehung von Arien- und Instrumentalformen, die in jüngerer Zeit vor allem zu Mozart entstanden ist, bezieht Waritschlager nur am Rande ein.

Wenn der Autor dem Kontext mehr Raum eingeräumt hätte, hätte sich gezeigt, dass sich sonatenähnliche Arien in den Opern der 1770er- und 1780er-Jahre allenthalben finden. Haydn bearbeitete entsprechende Arien bereits 1780 und 1781 für Pasquale Anfossis *La finta giardiniera* und Vincenzo Righinis *Il convitato di pietra*. Glücklicher ist Waritschlagers Zugriff bezogen auf die Satztechnik, auf motivische Entsprechungen und Entwicklungen. Ob und in welcher Weise dies für Haydn singulär ist,

wäre in einer vergleichenden Arbeit zu klären. Lässt man jedoch diese Frage außer Acht, ergeben sich durch Waritschlagers Studie zahlreiche interessante Einzelbeobachtungen, die in ihrer Gesamtheit ein neues Licht auf Haydns *Seria*-Schaffen werfen.

(Juli 2006)

Christine Siegert

STEFANO BARANDONI: *Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808). Musicista „abile e di genio“ nel Granducato di Toscana*. Pisa: Edizioni Ets 2001. 420 S., Nbsp. (*Studi musicali toscani* 6.)

Während zu Giuseppe Gherardeschi, dem Neffen des bedeutenderen Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808) bereits wissenschaftliche Arbeiten vorlagen, fand Letzterer erst jetzt die ihm zustehende Würdigung. Stefano Barandoni hat das Verdienst, eine eingehende Studie über den Komponisten mit einem Werkkatalog vorzulegen. Zunächst schildert der Verfasser die einzelnen Stationen seines Lebens: Seine Abstammung aus einer Musikerfamilie, die in Pistoia im Kirchendienst tätig war. Filippo wurde zunächst von seinem Bruder Domenico unterrichtet (der Vater war früh verstorben), ehe er 1756 zur weiteren Ausbildung nach Bologna zu Padre Martini übersiedelte, von dem er fünf Jahre lang unterrichtet wurde. 1761 bis 1763 hielt er sich in Livorno auf, wo er sich um eine Anstellung als Kapellmeister am dortigen Dom vergeblich bemühte. Diese Situation bewirkte im Jahre 1763 seinen Wechsel nach Volterra, wo er für kurze Zeit an einer geringer dotierten Stelle als Domkapellmeister agierte. Von 1763 bis 1770 schließlich war er Organist am Dom von Pisa, von 1770 bis 1771 Domkapellmeister in Pisa. Dann folgte nochmals eine Aktivität als Domorganist in Pisa (1771–1784), woran sich 1785 bis 1799 die Stelle eines Organisten und Kapellmeisters der Konventskirche der Cavalieri di Santo Stefano di Pisa anschloss. 1799 bis 1801 musste Gherardini seine Ämter aufgeben, da er angeblich wie andere Musiker dieser Kirche Mitglied der Jakobiner-Partei gewesen sein soll, weshalb ihm der Prozess gemacht wurde. 1801 wurde er rehabilitiert und in seine alten Ämter wieder eingesetzt, wo er bis zu seinem Tode als Kapellmeister und Organist blieb. Filippo Maria Gherardeschis Lebensweg mag als typisch für einen Musiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten, der sich

gleichzeitig als Kirchenmusiker, als Opernkomponist, als Meister des Cembalos und als Privatmusiklehrer (Großherzog Ferdinand III. war einer seiner Schüler) hervortat.

Der Band, dessen biographischer Teil reich bebildert und durch Verweise auf die archivalischen Originalquellen ebenso eingehend dokumentiert ist, stellt zum ersten Mal Werk und Leben des Musikers aus Pistoia dar, wobei verwundert, dass diese Aufgabe erst jetzt in Angriff genommen wurde. Das Buch ist das Ergebnis einer gründlichen Forschung, die von Stefano Barandoni in langjähriger Arbeit in den Bibliotheken von Pisa, Pistoia und Bologna erbracht wurde. Detailliert werden die Beziehungen Gherardeschis zu Padre Martini, der sein Lehrer, Betreuer und später sein Briefpartner war, geschildert. In Einzelheiten betrachtet werden auch Gherardeschis Beziehungen zu den musikalischen Institutionen in Pisa, besonders zum Orden der Cavalieri di Santo Stefano. Interessant, auch in Hinsicht auf die europäische Kulturgeschichte, ist die Schilderung der Verwicklungen des Komponisten in die franzosenfreundliche Propaganda zu Ende des Jahrhunderts und der nachfolgenden Gerichtsverfahren, denen der Komponist von Seiten der reaktionären Regierungen ausgesetzt war.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich nach einer Einleitung zur geistlichen Musik in der Toskana einer kurzen Analyse seiner Werke, die sich ausgewählter Beispiele aus Messen, Proprium, Requiem-Vertonungen, Hymnen und Psalmen sowie Instrumentalkompositionen annimmt. Es folgt ein thematischer Werkkatalog, der alle Ansprüche eines modernen Werkverzeichnisses mit je einem ausführlichen Incipit erfüllt. Er ist gegliedert nach Messen (Ordinarium und Proprium), nach der Totenliturgie, dem Stundengebet, dem Offizium der Karwoche, Motetten, Theatermusik, Instrumentalkompositionen, Kontrapunktstudien (auch unter Anleitung von Padre Martini) und einem didaktischen Werk mit dem Titel *Elementi per sonare il cembalo*. Unter den verschollenen Werken befinden sich solche für das Theater wie sechs Drammi giocosi und zwei Commedie. Für die wissenschaftliche Forschung hinsichtlich der Aufführungspraxis besonders ergiebig erweisen sich die Anhänge, unter denen sich die Übertragungen der Briefe Gherardeschis an Padre Martini, die Wiederga-

be der autographen Dokumente Gherardeschis im Staatlichen Archiv Pisa, die Besetzungslisten der Musikkapelle des Doms von Pisa sowie die musikalischen Ensembles der Konventskirche der Cavalieri di Santo Stefano und die vollständige Wiedergabe von Gherardis *Elementi per sonare il cembalo* befinden.

(August 2006)

Siegfried Gmeinwieser

SANDRA DREISE-BECKMANN: *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Musikliebhaberin und Mäzenin. Anhang: Rekonstruktion der Musikaliensammlung, Handschriften und Briefe. Schneverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. 294 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 9.)*

Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach ist als Mäzenin Wielands, Goethes und Herders immer wieder eingehend gewürdigt worden, ihr Engagement für die Musik stand hingegen bisher weitgehend im Schatten ihrer literarischen Interessen. Sandra Dreise-Beckmann weist in ihrer Arbeit, die erstmals eine umfassende Darstellung dieser Facette der Persönlichkeit der Herzogin unternimmt, darauf hin, dass beim Brand des Weimarer Schlosses 1774 „nicht nur zahlreiche Dokumente [...], sondern auch eine Vielzahl an [...] Musikalien“ (S. 125 f.) zerstört worden sind, und benennt die daraus resultierenden philologischen und historiographischen Probleme; dennoch bemüht sie sich aus dem seither Erhaltenen die Sammlung zu rekonstruieren. Inzwischen hat sich die Quellenlage erneut dramatisch verschlechtert. Genau 230 Jahre später brannte die nach der Herzogin benannte Bibliothek, in der sich auch ihre Musikaliensammlung befand. Der Umfang der Verluste ist bislang nicht genau zu ermessen, da die Bibliotheksleitung nicht nur bei der Lagerung und der Bergung der Bestände, sondern auch bei der Verzeichnung der Verluste den Handschriften eine geringere Bedeutung beizumessen scheint als den Drucken. Mit Sicherheit verbrannt sind (vgl. www.anna-amalia-bibliothek.de/de/buchverlust.html, Zugriff am 21.8.2006) in jedem Fall die im Katalog von Dreise-Beckmann unter Nr. 11 und Nr. 501 verzeichneten Partituren von Pasquale Anfossi *La maga circe* mit der deutschen Übersetzung von Goethes Hand und Karl Siegmund