

de dunque il ritegno di Rescigno nel chiamare col suo nome anche la cabaletta «Coppia iniqua» nel finale ultimo di *Anna Bolena* (84), forse solo perché indicata in partitura con «Moderato».

Pecche minime, in ogni caso, che non inficiano il valore generale del volume, prezioso per la gran mole di documenti offerti al lettore (articoli di giornale, lettere, memorie, atti anagrafici: ma perché non includere anche la quindicina di lettere inviate da Barbieri a Lanari, con le relative minute di risposta che sono conservate alla Biblioteca Nazionale di Firenze? o la lettera e la cadenza vocale del Fondo Masseangeli nell'Accademia Filarmonica di Bologna?). Il lavoro critico convince altresì per la confutazione dei tanti errori stratificatisi col tempo, spesso dovuti ad eccessi apologetici, cominciando dalle fantomatiche centocinquantuno prove del duetto Lady/Macbeth inventate da Eugenio Checchi (217), fino al mito sulla bruttezza assoluta da cui l'artista fu oppressa in vita e in morte, e che Rescigno smonta anche grazie all'analisi di testimonianze iconografiche lodevolmente riprodotte (10-15). Un indice delle tante opere citate non avrebbe guastato in coda al volume.

Ai più incalliti "solitiformalisti" segnalo da ultimo un termine tecnico finora apparentemente sfuggito al lessico verdiano certificato, ricavabile da una lettera alla Barbieri: «Il finaletto del primo atto, badi bene che è quasi tutto a voci sole», scrive il compositore riferendosi al largo concertato «O gran Dio, che ne' cuori penétri» nell'atto primo di *Macbeth*.² Dunque *finaletto* nel senso di 'finale d'atto interrotto', privo di tempo di mezzo e stretta (da affiancare evidentemente a *duettino* e *terzettino*, con analogo significato).

Marco Beghelli

Warren ROBERTS, *Rossini and post-napoleonic Europe*, University of Rochester Press 2015, 233 S.

Die Geschichtswissenschaft hat in den vergangenen Jahrzehnten in zunehmendem Maße die Oper des 19. Jahrhunderts als einen bevorzugten Forschungsgegenstand für sich entdeckt, wobei neben wirtschafts- und sozialhistorischen Aspekten vor allem Fragen der politischen Repräsentation und Identitätsbildung im Vordergrund standen. Zugleich richtete sich das

² Lettera a Marianna Barbieri Nini del 2 gennaio 1847; *ibid.*, p. 29.

Interesse weniger auf die Partituren als auf die performativen Dimensionen des Theaterereignisses sowie auf dessen gesellschaftliche, politische und literarische Voraussetzungen. Mit Warren Roberts' *Rossini and post-napoleonic Europe* liegt nun erstmals auch eine umfangreiche Rossini-Monographie aus einer dezidiert geschichtswissenschaftlichen Perspektive vor. Der Autor, emeritierter Historiker an der State University of New York at Albany, setzt sich eine kritische Lektüre zentraler Werke Rossinis aus dem Kontext und unter den politischen Vorzeichen ihrer Entstehungszeit zum Ziel. In diesem Sinne umschreibt der Titel des Buches die Tatsache, dass Rossinis Opernschaffen chronologisch ziemlich genau mit der auf Napoleons Niederlage folgenden Restaurationsepoche bis zur Juli-revolution von 1830 zusammenfällt. Rossini zählte somit zu jenen Künstlern, die die Epoche Napoleons als eine Zeit des «totalen Kriegs» durchlebt und in der anschließenden Restaurationszeit ihren Weltruhm begründet hatten. Seine Werke – so eine zentrale These des Buches – wurzeln fest in der Epoche, in der sie komponiert wurden und können außerhalb der Geschichte dieser fünfzehnjährigen Zeitspanne nicht angemessen verstanden werden. Um diese These zu bestätigen, nimmt der Verfasser vor allem Rossinis komische und semiseria-Opern in den Blick, wobei dies weniger den Operngattungen als vielmehr der Tatsache geschuldet ist, dass die von Roberts besonders intensiv untersuchten Werke (*Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Matilde di Shabran*, *Il viaggio a Reims* und *Le comte Ory*) ganz überwiegend zeitgenössische Sujets behandeln. Diese Opern werden vor allem auf der Grundlage ihrer Libretti untersucht, musikalische Aspekte haben für die Analysen indes nur einen untergeordneten Stellenwert.

Den Einzelstudien zu den sechs genannten Werken geht ein umfangreiches Grundlagenkapitel voran, das zunächst die Operngeschichte in einschlägigen Stationen von Jacopo Peris *Dafne* (1597) bis zu Mozarts Da-Ponte-Trilogie aus der Metaperspektive des Historikers rekapituliert. Dabei konzentriert sich Roberts in zunehmendem Maße auf das Aufklärungs- und Revolutionszeitalter, das er mit Robert Roswell Palmer als «age of democratic revolution» (1760–1800) umschreibt. Insbesondere die Reformvorhaben des aufgeklärten Monarchen Joseph II. werden ausführlich rekapituliert und bilden die Folie für eine Betrachtung von Mozarts *Le nozze di Figaro*, die als Bezugspunkt für Rossinis *Il barbiere di Siviglia* im weiteren Verlauf der Argumentation von Roberts eine zentrale Rolle spielen wird. Völlig zu Recht (und im Gegensatz zu wesentlichen Teilen der traditionel-

len Mozart-Literatur) betont Roberts, dass Handlung und ‹politische Botschaft› von *Le nozze di Figaro* in geradezu perfekter Form mit den josephinischen Reformvorhaben harmonierten.

Immer wieder bemüht sich der Autor, historische Zusammenhänge durch scharfe Kontraste zu verdeutlichen, wobei er das Stilmittel des biografischen Doppelporraits privilegiert. Nicht nur Komponisten wie Mozart und Beethoven, sondern auch Maler wie Francisco de Goya und Jacques-Louis David oder auch die Schriftstellerin Jane Austen werden dabei als anschauliche Rossini-Bezugsgrößen inszeniert. Besonders breiten Raum nimmt die Gegenüberstellung mit Mozart ein. Roberts Auffassung, dass Mozarts und Rossinis familiärer Hintergrund, Erziehung und Sozialisation nicht unterschiedlicher hätten sein können, muss man allerdings nicht unbedingt folgen: Bekanntlich stammten beide aus mäßig begüterten Musikerfamilien, und die Behauptung Roberts', dass Rossinis Eltern verglichen mit denjenigen Mozarts extrem arm und ungebildet gewesen seien, ließe sich zumindest teilweise relativieren. Auch ohne die extreme Förderung eines ehrgeizigen Vaters und ohne eine europäische Wunderkindkarriere gelang es dem jungen Rossini, ebenso wie Mozart mit 14 Jahren in die Accademia filarmonica von Bologna aufgenommen zu werden. Richtig ist Roberts' Feststellung, dass die emotionale Bindung zwischen Rossini und seinen Eltern ungeachtet der weniger geregelten Kindheit und Jugend wesentlich tiefer war als zwischen den Mitgliedern der Familie Mozarts. Wie nicht anders zu erwarten, wird das Gegensatzpaar Mozart-Rossini sodann für dasjenige von Revolution und Restauration instrumentalisiert, ohne dass hierbei wesentliche, neue Erkenntnisse für das Verständnis von *Il barbiere di Siviglia* zu Tage gefördert würden.

Plausibler präsentiert sich das Kapitel zu *La Cenerentola*, ein Werk, dessen Hof- und Heiratsintrigen Roberts als politische Parodie auf die seinerzeit in Paris, Madrid und Neapel regierenden Bourbonen-Dynastien interpretiert. Seine faktenreichen Ausführungen legen anschaulich und mitunter sehr vergnüglich dar, inwieweit die damalige Heiratspolitik der Bourbonen das gesamte Spektrum vom Tragischen bis zum Absurden und Grotesken offenbart – und im *Cenerentola*-Libretto an einzelnen Stellen einen deutlichen Widerhall findet. Während Roberts die französische Rezeptionslinie der Hofsatire vor allem über die Pariser Librettovorlage (Charles-Guillaume Etiennes und Nicolas Isouards *Cendrillon* aus dem Jahre 1810) verbürgt sieht, orientierte sich Rossinis römischer Librettist Jacopo Ferretti offenbar primär am Herrscherhaus des Königreiches beider

Sizilien. Rossinis musikalische Ironie entzündete sich dabei an dem «contrast between the fairy-tale marriage at the end of the opera and the real world of arranged marriages whose sole purpose was to further the pragmatic interests of ruling dynasties in an age of political reaction» (93).

Im anschließenden Kapitel wird erneut der in der Forschung intensiv behandelte Antagonismus Beethoven-Rossini aufgegriffen. Während zu den offenen Fragen der gegenseitigen Wertschätzung beider Komponisten und ihrer möglicherweise in Wien 1822 stattgefundenen Begegnung erwartungsgemäß keine neuen Erkenntnisse präsentiert werden können, erhellt die Gegenüberstellung von *Fidelio* und *La gazza ladra* deren unterschiedliche Anschlussfähigkeit an die französische Tradition der «Rettungsoper». Sehr plakativ fällt sodann der Kontrast zwischen Beethovens Spätwerk und der «mundane world of Rossini» aus (122).

Unter der Überschrift *Thinking about Rossini* setzt sich der Autor im letzten Kapitel mit einigen Grundfragen der Rossini-Interpretation auseinander und präsentiert dazu eigene, mitunter unkonventionelle Sichtweisen. Rossinis frühen Rückzug aus dem Operngeschäft begründet er vor allem ökonomisch, der materiell in jeder Hinsicht saturierte Komponist hatte demnach keinerlei Veranlassung mehr zu komponieren. Roberts betont nachdrücklich, dass Rossini bei aller Heiterkeit und Cleverness sehr ernste Charakterzüge eigen gewesen seien, die in den satirischen und ironischen Anspielungen seiner komischen Opern als unmittelbare Reaktion auf die ihn umgebende Gegenwart zum Tragen kommen und die Widersprüche des politischen Lebens und der herrschenden Ideologien reflektieren.

Insgesamt beeindruckt das auch für den nicht muttersprachlichen Leser leicht zugänglich geschriebene Buch vor allem durch zahlreiche brillante Librettoanalysen sowie durch das Aufzeigen überraschender Analogien und historischer Bezüge. Im Gegenzug sieht man sich freilich mit Gemeinplätzen, veralteten musikgeschichtlichen Positionen und Redundanzen in großer Zahl konfrontiert, die die Freude an der Lektüre streckenweise etwas trüben. Viele historische Exkurse und Details bleiben für das eigentliche Thema irrelevant, und von den individuellen Zügen der Musik Rossinis ist nur selten die Rede. Dessen ungeachtet bietet Warren Roberts eine sehr lesenswerte Neubewertung einzelner Werke und fügt den traditionellen Sichtweisen auf den Komponisten zahlreiche wichtige neue Facetten hinzu.

Arnold Jacobshagen