

Sabine Brier

Das italienische Kunstlied der Romantik

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 53

Sabine Brier

Das italienische Kunstlied der Romantik



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Auch als eBook erhältlich
(epdf: ISBN 978-3-7618-7040-2)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN, Kassel
unter Verwendung eines Bildes von Francesco Paolo Tosti, Romanza, mit Widmung
(*Cronaca bizantina*, 1. Februar 1882, mit freundlicher Genehmigung der
Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Nachdruck verboten)
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2139-8

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
Auf der Suche nach dem italienischen Kunstlied	9
Das Kunstlied: eine terminologische Annäherung	10
Das italienische Lied in der Musikforschung	13
Methodik und Aufbau der Studie	17
Von der Idee zur Gattung: das italienische Kunstlied als Spiegel politischer und kultureller Identitätsbildung	20
Politik und Gesellschaft im Italien des 19. Jahrhunderts	20
Zur Konstruktion einer italienischen Nation – ›patria‹, ›nazione‹, ›identità‹	25
Musik und Poesie des 19. Jahrhunderts zwischen Klassik, Romantik und Verismus	30
Das deutsche Konzept von Romantik in Literatur und Musik 31 Das italienische Konzept von Romantik in Literatur und Musik 34 Scapigliatura und Verismo 37	
Produktion, Aufführung, Verbreitung: Musikmarkt und Musiksalon in Italien	40
Das italienische Lied und der Musikmarkt 40 Die italienische Salonkultur 44	
Die Frühphase des italienischen Kunstliedes (1820–1840): vom Belcanto zum eigenständigen Genre	48
Das Lied in seiner Beziehung zum Belcanto	49
Gioachino Rossini und seine »Soirées musicales«	51
Vincenzo Bellinis romantische Melancholie	55
Vom Belcanto zur Romanza: die Lieder Vincenzo Gabussis und Francesco Morlacchis	58
Die Anfänge des italienischen romantischen Kunstliedes im Spannungsfeld von arkadischer Lyrik und Alltagspoesie	63
Romanza und Canto popolare im nationalen und europäischen Kontext (1840–1860)	65
»Poesia popolare«: Volkslyrik der italienischen Romantik	66
Luigi Gordigiani: zwischen »canto popolare« und »canto colto«	71
Die Romanza zwischen italienischer Tradition und europäischer Rezeption	82
Fabio Campana und die Romanza	82
Ciro Pinsuti und die Romanza	86
Dante und die Musik – Dante im Lied	90
Ciro Pinsuti Dante-Romanza »Tanto gentil e tanto onesta pare«	93
Romanza, Canto popolare und das italienische Kunstlied	98

Regionale und nationale Liedentwicklung I (1860–1900): das italienische Lied im Kontext der Stadt Rom	101
Die neue Hauptstadt Rom und ihr Weg zu einer modernen Kulturmetropole	101
Das italienische Lied und seine Komponisten im römisch-deutschen Musikleben	106
Das italienische Lied und die neue Öffentlichkeit: von der Sala Dante zur Sala Accademia	117
Das »römische« Repertoire der Komponisten Sgambati, Rotoli und Tosti	122
Giovanni Sgambati: von der Romanza zum italienischen Kunstlied	122
Augusto Rotoli: die Idee einer »romanza sacra« 139	139
Francesco Paolo Tosti: »Fürst« der Romanza und Eroberer der Volksseele 146	146
Rom und London: der Aufstieg Tostis als Komponist von Romanze 149	149
Tosti und der Canto popolare von den Abruzzen bis Neapel 154	154
Regionale und nationale Liedentwicklung II (1860–1900): das Lied in Neapel zwischen Kommerz und Kultur	160
Die Canzone napoletana: Mythos und Vermarktung	160
Die Kunstmusik in Neapel	166
Giuseppe Martucci und die Lirica da camera	171
Das italienische Kunstlied nach 1900	179
Die Lieder der Komponisten der Giovane scuola italiana	180
Kritik an der Romanza und die Erneuerung der italienischen Vokalmusik	188
Ildebrando Pizzetti und die Lirica da camera	190
Ottorino Respighi und die Lirica da camera	193
Gattungstraditionen und ästhetische Konzepte des italienischen romantischen Kunstliedes	202
Anhang	207
Liedtexte	207
Das italienische Lied im Konzertleben Roms 1868–1912 (Auswahl)	221
Quellen- und Literaturverzeichnis	226
Quellen	226
Archive 226	226
Liededitionen 228	228
Briefeditionen 229	229
Literatur	229
Primärliteratur 229	229
Sekundärliteratur 231	231
Internethinweise 236	236
Abbildungsverzeichnis	237
Personenregister	238

Einleitung

La storia della canzone è la storia dell'universo. Antica quanto il mondo, la canzone appartiene non solo a tutte le età, ma ad ogni angolo di terra, ad ogni condizione di persone, e ad ogni volgere di tempo.¹

Das Lied, in seiner Bedeutung als gesungenes Wort, ist eine der ältesten musikalischen Gattungen. Als Teil des kulturellen Erbes und der kulturellen Identität von sozialen Gruppen sowie Ausdruck des jeweils vorherrschenden Zeitgeschmacks spiegelt es nicht nur historische Ereignisse und Zusammenhänge, sondern immer auch das auf diese bezogene kollektive Bewusstsein wider. Weil in ihr über das gesungene Wort, über Sprache, inhaltliche Thematik und poetische Struktur Identifikation zum Ausdruck kommt, bietet die Vokalgattung Lied neben der musikalischen Analyse immer auch Ansatzpunkte für historische und soziologische Fragestellungen.

Auf der Suche nach dem italienischen Kunstlied

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Entwicklung des klavierbegleiteten italienischen Sololiedes, die von den späten 1820er-Jahren bis über das Jahrhundertende reicht.² In chronologischer Darstellung aller typologischen Abstufungen des romantischen italienischen Liedes sollen ein Überblick über das italienische Liedrepertoire im 19. Jahrhundert gegeben und dabei – die musikalische und stilgeschichtliche Analyse begleitend – immer auch die politischen und soziologischen Faktoren diskutiert werden, die auf dessen Entwicklung Einfluss genommen haben. Wenigstens fünf Problemfeldern gilt besonderes Augenmerk: 1. Der Belcanto und der Einfluss der Opernarie auf das Lied. 2. Die italienische Volksliteratur zwischen Klassik und Romantik. 3. Die internationale Rezeption des italienischen Liedes.

¹ »Die Geschichte des Liedes ist die Geschichte des Universums. So alt wie die Welt, gehört das Lied nicht nur zu jedem Alter, sondern auch zu jedem Winkel der Erde, zu jedem Zustand des Menschen, zu jedem Zeitwandel.« (*La musica popolare* vom 3. August 1882, S. 70 f.)

² Berücksichtigt werden dabei ausschließlich Kompositionen aus Italien gebürtiger Komponistinnen und Komponisten, während auf italienische Texte komponierte Lieder etwa eines Ludwig van Beethoven, Franz Schubert oder auch eines Franz Liszt in die Untersuchung nicht mit einbezogen werden.

4. Der Einfluss der Regionen und städtischer Zentren auf die Entwicklung des Sololiedes als gesamtnationaler Gattung. 5. Die Spannung zwischen traditionellen und modernen musikalischen Formprinzipien. Diese Einteilung erlaubt einen differenzierten Blick auf die Gattung Lied im Spannungsfeld von Kunstmusik, »musica colta«, und Volksmusik, »musica popolare«, und dies insbesondere dort, wo es um Fragen ihrer gesellschaftlichen Stellung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit sowie um die italienische Lyrik im 19. Jahrhundert geht. Letztere spielt eine vorrangige Rolle bei der Etablierung des Liedes im Ottocento und bei der Herausbildung einer genuin italienischen Liedkultur neben derjenigen der Oper. Mit ihrer entschieden interdisziplinären, Musik-, Literatur- und Kulturgeschichte gemeinsamen Perspektive möchte die vorliegende Untersuchung einen bislang verborgenen Blick auf das italienische Kunstlied der Romantik und damit auf die faszinierende Entwicklung eines besonderen Zweiges europäischer Liedkultur im 19. Jahrhundert eröffnen. Die für die politische wie gesellschaftliche Entwicklung wichtigen Topografien, neben der neuen Hauptstadt Rom ist hier vor allem an Neapel zu denken, haben mit ihrem reichen Musik- und Konzertleben auch zur Ausprägung der italienischen Liedkultur Italiens im 19. Jahrhundert besonders beigetragen; sie beanspruchen deshalb als Schnittstellen des historischen wie systematischen musikwissenschaftlichen Diskurses in dieser Untersuchung eine zentrale Bedeutung.

Das Kunstlied: eine terminologische Annäherung

Während in Deutschland im 19. Jahrhundert eine Diskussion über die terminologische und typologische Abgrenzung des Liedes einsetzt, die zunächst wesentlich von – durch Vertreter der Berliner Liederschulen entwickelte – Kriterien von Sangbarkeit und Einfachheit bestimmt wird, ist in Italien eine vergleichbare liedästhetische Debatte nie geführt worden. Die deutsche Kunstlied-Diskussion entsteht vor allem aus dem Wunsch und der Notwendigkeit heraus, musikalische Vokalkompositionen auch begrifflich von einfachen Volksliedern abzugrenzen. Die Schwierigkeit, den Charakter eines Liedes angemessen zu definieren, wird dabei bereits in zeitgenössischen Lexika hervorgehoben. Schon im Jahre 1801 erscheint in Kochs *Universallexikon* eine Definition von Lied, die ganz vom Geist der Liedästhetik der Berliner Liederschulen erfüllt ist:

Mit diesem Namen bezeichnet man überhaupt jedes lyrische Gedicht von mehrern Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann. Hieraus folgt, daß die Melodie eines Liedes weder einen so weiten Umfang der Töne, noch solche Singmanieren und Sylbendehnungen enthalten darf, wodurch sich bloß der künstliche und ausgebildete Gesang der Arie auszeichnet, sondern daß der Ausdruck der in dem Texte enthaltenen

Empfindung durch einfache, aber desto treffendere Mittel erlangt werden muß. [...] bezieht sich der Inhalt auf lokale Verfassung des Staates, auf Sitten, auf das häusliche Leben, auf besondere Verrichtungen der verschiedenen Volksklassen u. s. w., so nennet man es ein *V o l k s l i e d*.³

Auch in Schillings *Universalexikon der Tonkunst* von 1841 wird als Idealform des Liedes noch die strophische Form angesehen:

Die Composition eines Liedes richtet sich natürlich genau nach der Stimmung der Poesie, und muß, soll es gelungen seyn, ganz mit derselben verschmelzen, so daß es nicht möglich ist, eine andere Melodie von gleichem Werthe auf denselben Text zu erfinden. Keine Composition bedarf so vieler Bestimmtheit des Ausdrucks als das kleine einfache Lied. [...] Dabei muß das Lied, diese seine Melodie, auch leicht sangbar, höchst faßlich und von keinem großem Umfange seyn. Tiefes, herzinniges Empfinden des Textes ist erstes Erforderniß zum Schaffen guter Liedermelodien. [...] Volkslieder sind insbesondere solche Lieder, welche ursprünglich vom Volke gesungen werden, daher allgemein bekannt sind und hauptsächlich nur durch mündliche Ueberlieferung und Volksgesang sich erhalten.⁴

Während der Begriff ›Kunstlied‹ in den Lexika der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch keine besondere Rolle spielt, gibt es die Kategorie des Volksliedes, in der mündlich überlieferte, funktional gebundene und meist regional beeinflusste Vokalkompositionen zusammengefasst werden. Musikästhetische Forderungen und Überlegungen, die im Hinblick auf die Lieder Reichardts und Zelters – besonders diejenigen mit Dichtungen Goethes als textlicher Grundlage – vorgetragen wurden und nach denen sich im ausgehenden 18. Jahrhundert in Deutschland das einfache Strophenlied als Idealform etabliert hat, wirken noch bis ins 19. Jahrhundert hinein. Sie postulieren vor allem Einfachheit des poetischen Gegenstands sowie Natürlichkeit und Schlichtheit der musikalischen Gestaltung (Sangbarkeit, einfache Harmonik usw.). Mit Franz Schubert beginnt eine neue Periode der Liedentwicklung, die Periode des deutschen romantischen Kunstliedes. Obwohl Schubert und seine romantischen Zeitgenossen weiterhin Lieder schrieben, die mit ihren einfachen Strophenformen, mit eingänglicher Melodik und unkomplizierter Harmonik vor allem vorromantischen ästhetischen Forderungen Rechnung trugen, gehen seit *Gretchen am Spinnrade* von 1814 Musik und Dichtung ein sehr enges und komplexes Verhältnis miteinander ein und das Lied avanciert geradezu zur Leitgattung einer neuen, mit der literarisch-philosophischen Romantiktheorie eng verknüpften Ausdrucksästhetik. Fortan bestimmt eine erweiterte Beziehung von Sprache und Musik das romantische deutsche Lied: Die Musik ist nicht mehr dem Text untergeordnet,

3 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Frankfurt am Main 1802, Hildesheim u. a. 1985, Sp. 901 ff.

4 Gustav Schilling, *Universal-Lexikon der Tonkunst, neue Hand-Ausgabe in einem Bande, mit Zugrundeliegung des größeren Werkes, neu bearbeitet, ergänzt und theilweise vermehrt von Ferdinand Simon Gafner*, Stuttgart 1849, S. 542 und S. 874.

sondern unterstützt den poetischen Ausdruck, interpretiert das Gedicht. Die Mittel solcherart Interpretation reichen von tonmalerischen Elementen bis hin zur ganzheitlichen motivischen Erfassung der poetischen Idee, der sich die Musik nun auch über eine differenzierte Harmonik, das Wort umspielende Melodik und eine auf den Textgehalt ausgerichtete Begleitung nähert. Die einfache Strophenform wird zunehmend von der durchkomponierten Form abgelöst.

Die Liedentwicklung in Italien ist von derjenigen in Deutschland bereits terminologisch unterschieden. Vermittelt die Vielfalt der Liedbezeichnungen zu Beginn des Ottocento zunächst den Eindruck, es existierten ebenso viele unterschiedliche Liedformen, wird auf den zweiten Blick deutlich, dass Bezeichnungen wie »romanza«⁵, »melodia«, »aria« und »canzonetta« auf einander sehr ähnlich strukturierte Lieder angewandt werden und ein Vokalstück, das mit »aria« betitelt ist, unterscheidet sich unter Umständen kaum von einem Stück mit der Bezeichnung »melodia«. Grundsätzlich hat sich für das einfache italienische Sololied im 19. Jahrhundert der Begriff »romanza« durchgesetzt, der im Hinblick auf das in der ersten Hälfte des Jahrhunderts aufblühende italienische Salonwesen oftmals mit dem Attribut »da camera« oder »da salotto« präzisiert wird. Erst um die Jahrhundertwende etabliert sich für das Lied der Begriff »lirica«⁶. Die Lirica zeichnet sich durch eine stilistisch zunehmend komplexere poetische Gestaltung und den Text interpretierende Gesangs- und Begleitstimme aus. Dass der Begriff des »Kunstliedes« oder eine begriffliche Entsprechung, zum Beispiel »canzone dell'arte« für das italienische Lied dabei niemals in Erscheinung getreten sind, hängt entscheidend mit der Entwicklung des Liedes in Italien zusammen: Insbesondere die Romanza als wesentliche musikalische Kategorie des Ottocento nimmt eine bipolare Position zwischen melodramatischer und volkstümlicher Musik⁷ ein. Der Einfluss der Arie aus der Kunstmusik sowie die enge Verbindung zu den »canti popolari«⁸, den volkstümlichen, stark regional geprägten Liedern lässt eine eindeutige Abgrenzung zur Kunstmusik oder Volksmusik nicht zu. Die Anwendung des Begriffs »Lied« auf außerdeutsche Vokalkompositionen hat auch Hermann Danuser im *Handbuch der musikalischen Gattungen* problematisiert und vorgeschlagen, diesen durch »musikalische Lyrik« zu ersetzen. Danuser unterstreicht die enge Verbindung des Liedbegriffs mit ästhetischen Bedeutungskomponenten aus der deutschen Liedtradition, die für eine neutrale Darstellung der Gattung unabhängig von dieser kaum mehr Möglichkeiten lasse.⁹ Mit der Beto-

5 Der Begriff »romanza« wird in dieser Arbeit als Gattungsbegriff verwendet, bezeichnet stets die italienische »romanza« und wird deshalb großgeschrieben: Romanza (Plural: Romanze).

6 Der Begriff »lirica« wird in dieser Arbeit als Gattungsbegriff verwendet und großgeschrieben: Lirica (Plural: Liriche).

7 Vgl. Rosanna Dalmonte, Art. *Romanza*, in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Leitung: Alberto Basso, Turin 1984, *Il lessico*, Bd. 4, S. 153–159: 155.

8 Der Begriff »canto popolare« oder »canti popolari« wird in dieser Arbeit als Gattungsbegriff verwendet und großgeschrieben: Canto popolare (Plural: Canti popolari).

9 Vgl. Hermann Danuser, *Kritik des gattungshistorischen »Lied«-Begriffs*, in: *Musikalische Lyrik*, hrsg. von dems., Laaber 2004 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8, 1), S. 11–15.

nung auf den wesentlichen Parameter ›Musik‹ und ›Lyrik‹ beabsichtigt. Danuser eine inhaltliche Erweiterung und damit eine Öffnung des Liedbegriffs, insbesondere auf moderne Vokalmusik nach 1900 bezogen. ›Musikalische Lyrik‹ als Kategorie auch auf außerdeutsche Vokalkompositionen anzuwenden und somit als internationalen Gattungsbegriff zu verwenden, ist in der praktischen Anwendung – denkt man für das italienische Lied etwa an die zunächst schriftlosen Überlieferungen der ›poesia popolare‹ – kaum durchführbar, da er zu sehr auf eine schriftlich fixierte dichterische Lyrik abzielt und daher in seiner Aussage zu unbestimmt ist. Der Terminus ›musikalische Lyrik‹ entbindet freilich Danuser nicht davon, ständig auf den historisch gewachsenen Begriff des Liedes zurückzugreifen. Die Beobachtung Matthias Schmidts, dass Danusers Darstellung vor allem darauf abziele, »synchrone Schritte in der Musikgeschichte darzustellen, Einzelgattungen im Kontext der musikalischen Lyrik ihrer Zeit in ihrem Eigengewicht, ihren Entwicklungstendenzen und ihrem Sozialcharakter aufzuzeigen, vor allem aber auch Eigentümlichkeiten musikalischer Lyrik gegenüber anderen Gattungen in Komposition, Ästhetik und Vortragsweise zu benennen«,¹⁰ zeigt weniger die Notwendigkeit einer neuen Terminologie als vielmehr diejenige, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass das Lied – und konsequenterweise auch das Kunstlied – nicht ausschließlich an die deutsche Gattungstradition gebunden ist, sondern als übergeordneter Gattungsbegriff fungiert. Jenseits der deutschen Gattungstradition, von dieser Hypothese geht die vorliegende Arbeit aus, hat sich das *i t a l i e n i s c h e* Kunstlied der Romantik entwickelt, und zwar in seinen Formen Romanza, Canto popolare und Lirica.

Das italienische Lied in der Musikforschung

Bereits ein Blick in die einschlägigen Musiklexika verdeutlicht die untergeordnete Stellung, die das italienische Lied in der musikwissenschaftlichen Forschung einnimmt. Im Abschnitt über das »außerdeutsche« Lied des betreffenden Artikels der *Musik in Geschichte und Gegenwart* räumt der Autor dem italienischen Lied des 19. Jahrhunderts nur wenige Zeilen ein und erwähnt, dass »in Italien [...] das Lied durch die vorherrschende Stellung der Oper an den Typus der Arie einerseits, an den des volkstümlichen Bühnenlieds andererseits gebunden [geblieben sei]«¹¹ und dass sich »um die Jahrhundertwende eine Erneuerung der italienischen Musik [Bahn gebrochen habe], die sich an barocke Formen anlehnte, aber die neue Klanglichkeit von Spätromantik und Impressionismus fortführte.«¹² Auch Geoffrey Chew hebt

10 Matthias Schmidt, [Rezension] »Musikalische Lyrik«. Hg. von Hermann Danuser, in: *Lied und populäre Kultur / Song and popular culture*, hrsg. von Max Matter und Tobias Wildmaier = Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 50/51 (2005/2006), S. 273–277: 274.

11 Peter Jost, *Lied*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neue bearbeitete Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1 259–1 328: 1 314.

12 Ebd., Sp. 1 316.

in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* im Artikel *Song* – derjenige zum *Lied* ist ausschließlich dem deutschen Lied vorbehalten – für das italienische Lied dessen Anlehnung an den Opernstil hervor, »*apart from drawing-room songs, which also drew on the elements of operatic style*«. ¹³ Im *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* aus dem Jahr 1999 werden einige italienische Komponisten bereits im Artikel *Lied* genannt, die Entwicklung der italienischen Vokalgattung führt allerdings Rossana Dalmonte im Artikel *Romanza* aus, in dem sie betont, dass diese keiner charakteristischen Schule und keinem präzisen Formschema zuzuordnen sei. ¹⁴ In Ermangelung einer systematischen Studie, führt Dalmonte weiter aus, bleibe die Geschichte der *Romanza* unbestimmt und unvollständig, diese sei aber seit ihren Ursprüngen eng mit der Oper sowie mit dem »*canto popolare*« verbunden, woraus sich ihre opernhafte-folkloristische Doppelnatur ergebe. ¹⁵ In Franco Abbiatis *Musikgeschichte* wird mit Blick auf das Lied in erster Linie auf einige Gelegenheitswerke italienischer Opernkomponisten verwiesen und für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die *Romanza* im Stil der Salonmusik als französische Nachahmung abgewertet. ¹⁶

Seine in Musiklexika und systematischen musikgeschichtlichen Darstellungen wenn nicht ohnehin fehlende so meist nur sporadische Erwähnung ist symptomatisch für die Geringschätzung des italienischen romantischen Liedes als Forschungsgegenstand. Es aus diesem seinem Schattendasein zu befreien und als Gattung wissenschaftlich zu erfassen, diesen Versuch haben bisher lediglich drei Publikationen italienischer Provenienz unternommen. Neueren Datums ist die Veröffentlichung *Il canto dei poeti* zum 150. Jubiläum der Einheit Italiens (2011), ¹⁷ die sich der Beziehung zwischen Literatur und Liedschaffen im Italien des 19. Jahrhunderts widmet. Der Sammelband sucht die dichterische Produktion italienischer Autoren neu zu bewerten, deren Anteil an der kulturellen Identität des neuen Staates wie derjenigen seiner Population oft unterschätzt wird. Ein anderer Sammelband ist hingegen längst Standardwerk: *La romanza da salotto*, ¹⁸ im Wesentlichen Ertrag einer Tagung 1996 in Ortona, befasst sich in Einzelbeiträgen mit ausgewählten Liederkomponisten des 19. Jahrhunderts und verortet diese im italienischen Gesellschafts- und Musikleben. Die mit großer Sachkenntnis durchgeführten Untersuchungen bieten einen enorm material- und informationsreichen Überblick über das italienische Liedrepertoire des Ottocento. In einem einführenden Beitrag betont der Herausgeber Francesco Sanvitale zu Recht die im Italien des 19. Jahrhunderts sowohl unter soziokulturellen

13 Geoffrey Chew, *Song [1815–1910]*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London ²2001, Bd. 23, S. 712–713: 713.

14 Dalmonte, *Romanza*, wie Anm. 7, S. 153.

15 Ebd., S. 154.

16 Franco Abbiati, *Storia della musica*, Cernusco sul Naviglio 1945, Bd. 4: *Ottocento*, S. 713.

17 *Il canto dei poeti. La grande poesia italiana in musica. Un omaggio della Svizzera in occasione del 150° dell'Unità d'Italia*, hrsg. von Sabine Frantellizzi, Lugano und Mailand 2011.

18 *La romanza italiana da salotto*, hrsg. von Francesco Sanvitale, Turin 2002.

wie wirtschaftlichen Gesichtspunkten wachsende Bedeutung der Romanza, mit der die Aufwertung ihrer Komponisten im Sinne von Spezialisierung und Professionalisierung einherging: »La romanza non fu più il frutto di occasionali impegni di musicisti grandi o modesti, ma l'oggetto di un interesse praticamente esclusivo da parte di veri e propri specialisti. Queste figure di musicista avevano un loro ruolo preciso nell'organizzazione musicale del tempo: erano innanzitutto degli ottimi insegnanti di canto.«¹⁹ Der opulente Band präsentiert eine Fülle von Vokalkompositionen, deren Bewertung er sich jedoch weitgehend enthält. So wird denn insgesamt auch wenig plausibel, wie Romanze von Bellini, Tosti und Zandonai und damit Kompositionen aus einem größeren und stilistisch keineswegs homogenen Zeitraum unter dem Begriff der Salonromanze subsumiert werden können. Hier möchte die vorliegende Arbeit die Perspektive durch einen dezidiert musikanalytischen Ansatz erweitern und es ermöglichen, das italienische romantische Lied in seinen oben erwähnten drei Ausformungen nicht nur als soziokulturelles Phänomen, sondern als gattungsgeschichtlichen Prozess zu beschreiben. Als dritter Überblick über das italienische Liedschaffen sei noch die Monografie von Fulvia Morabito *La romanza da salotto in Italia*²⁰ erwähnt, die eine systematische Unterscheidung zwischen Romanza und *Lirica da camera* vornimmt. Diese Systematisierung war für die vorliegende Untersuchung sehr hilfreich, insbesondere dort, wo es um außermusikalische Faktoren und etwa um die Frage ging, welchen Einfluss bestimmte Städte und ihre je spezifische Konzertkultur auf die Entwicklung des italienischen Liedes genommen haben.

Die Einordnung musikalischer Gattungen in den Kontext Stadt spielt in den letzten Jahren bei Überlegungen zur italienischen Salonkultur eine wichtige Rolle. Ausgehend von den Untersuchungen zur deutschen Salonmusik von Ballstaedt und Widmaier²¹ aus dem Jahre 1989 und der 2006 veröffentlichten Monografie zur französischen Salonkultur von Myriam Chimènes²² wird auch für den italienischen Raum die Entwicklung von Instrumental- und Vokalmusik im Salon punktuell für einige Städte untersucht.²³ So haben sich Sabine Meine²⁴ und Bianca Maria Antolini²⁵ besonders für die Stadt Rom der Bedeutung einflussreicher Mäzene, Salonnières,

19 Francesco Sanvitale, *Il salotto italiano dell'Ottocento: non solo i sospiri di Nonna Speranza*, ebd., S. 1–4: 3.

20 Fulvia Morabito, *La romanza vocale da camera in Italia*, Turnhout 1997 (Speculum musicae 2).

21 Andreas Ballstaedt und Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28).

22 Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris 2004.

23 Maria Iolanda Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Rom 1984, Teresa Mori, *Salotti: la sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Rom 2000.

24 Sabine Meine, »*Âme parsifalienne*«. Blicke auf die Salonnière Nadine Helbig, in: »Dahin! ...« Musikalisches Reiseziel Rom, hrsg. von Sabine Meine und Rebecca Grotjahn, Hildesheim u. a. 2011 (Jahrbuch Musik und Gender 4), S. 89–99, dies., *Perspektiven aus deutsch-römischen Idyllen. Zur Rekonstruktion des Musiksalons Nadine Helbigs*, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 22–36.

25 Bianca Maria Antolini, *Die Musik im römischen Salon von Laura Minghetti*, ebd., S. 79–88.