

Fuori dal teatro. Modi e percorsi della divulgazione di Verdi, a cura di Antonio CARLINI (Musica in atto, 9) [Atti del convegno a Parma, 10-11 dicembre 2013], Venezia-Parma, Marsilio-Casa della musica, 2015, 275 pp.

Marco CAPRA, *La prospettiva marginale: premesse e sviluppi* (7) – Carlida STEFFAN, *Verdi e le forme di trasmissione della lirica vocale da camera. Qualche esempio* (15) – Marco BIZZARINI, *Dal teatro al «morceau de salon»: fantasie, divertimenti, reminiscenze strumentali da «Les vêpres siciliennes»* (31) – Roberto CALABRETTO, *La divulgazione della musica di Verdi in Italia attraverso le trascrizioni bandistiche tra Otto e Novecento* (53) – Antonio CARLINI, *«Sarà "Italia" feconda d'eroi»: Verdi e l'italianità del coro* (71) – Alfonso CIPOLLA, *Il repertorio verdiano del teatro con marionette e burattini* (93) – Paolo RUSSO, *«Canto l'opera e l'amor d'Aida bella». Il racconto d'«Aida» nell'Italia ottocentesca* (107) – Dino RIZZO, *A Messa ascoltando le musiche di Verdi: dalla giovinezza alla maturità, da Busseto a Milano* (127) – Mauro CASADEI TURRONI MONTI, *L'incenso su Verdi. Sguardi cattolici italiani fin dentro al Novecento* (151) – Pietro ZAPPALÀ, *Verdi extra moenia: la diffusione della musica verdiana a Cremona nel primo Novecento* (163) – Angelo RUSCONI, *Le opere di Verdi e il sistema della musica in un centro della provincia lombarda: l'esempio di Lecco* (187) – Michele TOSS, *La diffusione delle opere di Giuseppe Verdi nella canzone popolare di protesta tra Ottocento e Novecento* (203) – Raffaella CARLUCCIO, *Il «Cigno» o l'«Oca di Busseto»? Luci e ombre della fortuna di Giuseppe Verdi nella letteratura del 1913* (221) – Eleonora BENASSI, *Nel «solco» di Verdi: disco e mercato discografico nel 1913* (233) – Marco BEGHELLI, *A ritroso: indizi nella divulgazione extrateatrale per il recupero della prassi esecutiva verdiana* (247)

Auch wenn sich Marco Capra, damals noch Direktor der *Casa della musica* in Parma und damit entscheidend an der Vorbereitung der Tagung beteiligt, in Bescheidenheitsformeln übt: Die von ihm und Antonio Carlini gewählte «prospettiva» ist nur auf den ersten Blick marginal. Gewiss: Bereits Roberto Leydi hatte in seinem nun schon legendären Beitrag von 1988 eine erste Schneise in das damals völlig unerschlossene Dickicht der Präsenz Verdis jenseits der offiziellen «Hochkultur» geschlagen.¹ Aber dem ersten Überblick folgten kaum weitere Initiativen. Wenn nun aber Capra ausführt, eine solche Annäherung würde «l'attenzione in modo

¹ Cfr. Roberto LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in: *Storia dell'opera italiana*, hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI, Band VI (*Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*), Torino: EDT 1988, S. 301–392.

quasi esclusivo su effetti più o meno collaterali» fixieren, «lasciando nell'ombra la causa primaria» (9), so ist ihm entschieden zu widersprechen: Denn es gehört längst zu den Erkenntnissen der Rezeptionsforschung, dass auch solche «cause primarie» dem ständigen Wandel unterworfen sind, dass also gerade die auktorialen Texte von scheinbar «kollateralen» Phänomenen in ihrem Wesen verändert werden – für wenige Kunstwerke dürfte dies übrigens in einem so hohen Maße gelten wie für Verdis Opern.

Die eigentlichen Beiträge zeigen, wie viele Überraschungen möglich sind, wenn sich neugierige Forscherinnen und Forscher nur die Mühe machen, in Archiven und Bibliotheken neues Material zu erschließen, statt unkritisch vermeintliche Gewissheiten der Musikgeschichtsschreibung nachzubeten. Besonders hervorzuheben sind daher die dezidiert quellenorientierten Beiträge: Michele Toss zeigt anhand von Polizei-Akten aus den Staatsarchiven in Mailand und Trient, wie Opernchören immer wieder politisch aktuelle Texte unterlegt wurden. Sein erstes Beispiel aus dem Jahre 1847 ist jedoch – bezeichnenderweise – nicht eine Oper Verdis, sondern Alessandro Ninis *La marescialla d'Ancre* (Padua 1839). Verdis «Va pensiero, sull'ali dorate» sollte dann unter den Anarchisten an der Wende zum 20. Jahrhundert zu Ehren kommen, wurde aber auch noch in den 1930er Jahren vom antifaschistischen Widerstand gesungen. Antonio Carlini konzentriert sich allein auf Trient und Umgebung. In Rovereto wurde der Gefangenenchor aus *Nabucodonosor* tatsächlich schon 1848 in einem revolutionären Kontext gesungen (76). Dieser und andere, inzwischen eindeutig als national-patriotisch verstandene Chöre Verdis finden sich 1912/13 im fast an der deutsch-italienischen Sprachgrenze gelegenen Mezzolombardo selbstverständlich im Repertoire eines Laienchors, während 1865 in einem kleinen Bergdorf in der (vermutlich auch noch 1913 kaisertreuen) Val di Non zwar durchaus Verdi gesungen wird, aber eben gerade nicht die heute als einschlägig betrachteten Chöre aus *Nabucodonosor*, *I Lombardi alla prima crociata* und *Ernani*.

Alfonso Cipolla erweist mit vielen schlagenden Beispielen die Resonanz von Verdis Opern im Marionettentheater nach 1850, gibt aber keinen Beleg für die eingangs aufgestellte Behauptung, Verdis Theaterkunst sei entscheidend von dieser Tradition beeinflusst gewesen. Roberto Calabrettos Fallstudie bietet einige interessante Hinweise auf das Repertoire von Blasorchestern, gerät abschließend jedoch zu einem Plädoyer für neue Banda-Bearbeitungen (genannt wird ausdrücklich ein 1969 geborener Paolo Frizzarin aus Udine), während Marco Bizzarinis Ausfüh-

rungen zu instrumentalen Arrangements einzelner Nummern aus *Les vèpres siciliennes* kaum über den Einzelfall hinausweisen.

Auch die beiden Fallstudien aus den norditalienischen Provinzstädten Cremona und Lecco zielen zwangsläufig mehr auf Details als auf Synthese. Dennoch ist auch hier der Ertrag beachtlich, wenn Pietro Zapalà die Bedeutung von Lochblatt-Rollen für Player-Pianos unterstreicht, die in Cremona seit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts hergestellt wurden – unter maßgeblicher Beteiligung des damaligen Direktors der Banda civica und in einer Präsentationsform mit unterlegtem Text, die man in der Tat als «una sorta di <karaoke> *ante litteram*» qualifizieren kann (169). Ebenso relevant sind Angelo Rusconis Hinweise auf die Präsenz der Banda im Gottesdienst und darauf, dass zum Beispiel in Lecco die Musik von *Aida* in Bearbeitungen für Blasorchester bereits zwanzig Jahre vor der lokalen Erstaufführung der Oper zirkulierte (191).

Wie in jedem Sammelband begegnet auch weniger Überzeugendes: Dino Rizzo verheißt eine Auseinandersetzung mit den Bearbeitungen von Verdis Opernmusik für den Gottesdienstgebrauch, fokussiert dann aber ausschließlich auf die späten *Pezzi sacri*, die mit ebenso zirkelschlüssigen wie geschichtsvergessenen Argumenten als Belege dafür gelesen werden, dass sich Verdi «le prescrizioni» zu eigen gemacht hätte, «che la Chiesa cattolica pose come irrenunciabili ai compositori di musica liturgica» (135). Mauro Casadei Turroni Monti vergibt die Chance, die die von ihm angekündigte Auseinandersetzung mit der katholischen Publizistik des späten 19. Jahrhunderts bieten könnte, um dreiste Geschichtsklitterung zu betreiben: Für ihn vereinen sich «in *Nabucco* le fonti bibliche [...] al Risorgimento» (155), die ebenfalls herbeizitierten *Pezzi sacri* werden gar zu Musik, die «non [...] *solo ma anche*» Heimatrecht in der Kirche habe (156). Es mutet schon absurd an, dass man einen dezidiert «neo-katholischen» Autor an das Motuproprio vom 22. November 1903 erinnern muss, mit dem Papst Pius X. das Verbot von Frauenstimmen im Kirchengesang bekräftigte, und auch daran, dass die Uraufführung dieser gewiss nicht für die Kirche bestimmten Meisterwerke in der Pariser Opéra erfolgte. Die Vereinnahmung Verdis für die Agenda kirchennaher Interessengruppen im heutigen Italien hat aber offenbar System, wenn sogar ein nahe an den Quellen argumentierender Autor wie Rusconi von den «inique leggi di incameramento dei beni ecclesiastici del 1866, '67 e '73» (192) spricht – als könnte die Wiederbelebung von Polemiken aus der Zeit des Kulturkampfes dem historischen Verständnis aufhelfen.

Im Ganzen wird der Ertrag des sehr lesenswerten Bandes durch solche Weihrauchnebel jedoch kaum beeinträchtigt. Denn auch die etwas weiter vom zentralen Fokus auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts entfernten Beiträge erweisen sich als ebenso anregend wie fruchtbar: Carlida Steffan widmet sich den Produktionsbedingungen des Klavierlieds in Verdis ersten Jahren, also einer typischen Form des aristokratischen «Konsums» von Musik. Auch Eleonora Benassi fokussiert auf ein Luxusprodukt, wenn sie die Präsenz Verdis im neuen Medium der Schallplatte umreißt. Raffaella Carluccio fasst einige charakteristische Argumentationsmuster aus dem Jahr zusammen, in dem Italien Verdis 100. Geburtstag zelebrierte, während Marco Beghellis höchst reflektierte Überlegungen zu Fragen der Aufführungspraxis von Verdis Opern jedem Dirigenten ans Herz gelegt seien: An vielen überraschenden Beispielen zeigt sich der widersprüchliche Umgang Verdis und verschiedener noch von ihm geprägten Interpreten mit der Grauzone zwischen dem Notierten und dem, was die Tradition zu erlauben scheint, was aber schon damals (oder erst heute?) nicht unbedingt als geschmackssicher galt.

Mit zahlreichen innovativen Perspektiven und einer Fülle überraschender Details sticht diese Publikation unter den zahlreichen Tagungsberichten aus dem Jubeljahr 2013 als die originellste, methodisch interessanteste und deshalb ergiebigste heraus. Man wünscht sich für die nähere Zukunft viele weitere Entfaltungen dieser «marginalen» Perspektive – auch um Genaueres darüber zu erfahren, wann die Popularisierung der Musik Verdis in den hier geschilderten Formen eingesetzt hat: erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, aus dem die meisten Belege stammen, in den frühen 1850er Jahren oder möglicherweise doch schon im Zusammenhang mit Verdis allerersten Erfolgen an den Adelstheatern von Mailand und Venedig?

Anselm Gerhard