

Roberta Montemorra MARVIN, *The politics of Verdi's Cantica* (Burlington, Vt: Ashgate 2014), 183 p.

Verdis *Cantica* (so der Titel der autographen Partitur und bei der Londoner Uraufführung) beziehungsweise dessen *Inno delle nazioni* (so der Mailänder Erstdruck) kann als politische Stellungnahme in den Konflikten gelesen werden, die im ersten Jahrzehnt nach der Einigung Italiens zu immer neuen Zerreißproben führten: Sollte man – wie es Garibaldi wiederholt versuchte – die unvollendete nationale Einheit (ohne Venedig und das Veneto, ohne Rom und das Latium) mit militärischen, gar Guerilla-Operationen erzwingen? Oder sollte man – wie es Cavours Nachfolger vorzogen – eine Brückierung des Zweiten Kaiserreichs von Napoleon III. vermeiden und auf die Diplomatie hoffen? Verdi verwen-

dete in seiner Komposition neben der britischen Königshymne gerade nicht die offiziellen Nationalhymnen Frankreichs und Italiens, also weder die bonapartistische Romanze *En partant pour la Syrie* noch die *Marcia reale*, sondern zwei revolutionäre Kampflieder mit republikanischem beziehungsweise garibaldinischem Appellcharakter: die *Marseillaise* und Mamelis Lied von den «Fratelli d'Italia».

In Marvins Buch kommt der irritierende, wenn nicht provokative Charakter dieser Entscheidung nur am Rande zur Sprache. Die Autorin widmet die zwei Teile ihrer Darstellung einerseits der Genese und frühen Aufführungsgeschichte von Verdis Auftragskomposition für die Londoner Weltausstellung von 1862, andererseits der Dokumentation von Toscaninis Bearbeitung aus dem Jahre 1943.

Die beiden Kapitel des ersten Teils beruhen auf Marvins Vorwort zum einschlägigen Band der neuen Verdi-Gesamtausgabe.<sup>1</sup> Auch wenn die Autorin im zweiten Kapitel neue Informationen ausbreitet, bietet das erste ärgerlicherweise viel weniger als das Vorwort von 2007. Denn die entscheidenden Briefe erscheinen nur in englischer Übersetzung, und sogar der Leser, der einfach nur wissen will, wo diese Briefe dokumentiert sind, wird zum Gang in eine Bibliothek genötigt: Denn sämtliche Nachweise verweisen nur indirekt auf die ältere Publikation und dabei immer wieder auf Zitate, die auch in dem gekürzten Vorwort fehlen, das dem Klavierauszug in den «Ricordi Opera Vocal Score Series» beigegeben ist. Mit der Notwendigkeit Platz zu sparen, können solche prekären editorischen Entscheidungen nicht begründet werden: Denn im Anhang dieses Buchs werden ganze sieben Seiten darauf ver(sch)wendet, den Text von Ausschnitten aus frühen Verdi-Opern in Italienisch und Englisch abzu drucken, nur weil Toscanini diese 1915 in einem Konzert zusammen mit dem *Inno delle nazioni* aufgeführt hatte.

Bei der Rekonstruktion der Werkgenese argumentiert Marvin ebenso genau wie vorsichtig. Sie führt sehr gute Argumente dafür an, um die auf den ersten Blick plausibel erscheinende Behauptung eines französischen Kritikers von 1862 zu widerlegen, die Londoner Auftraggeber hätten Verdis Komposition aufgrund von deren politischer Schlagseite nicht ins offizielle Programm aufgenommen. Ihre Argumentation wäre allerdings noch überzeugender ausgefallen, wenn sie sich inhaltlich mit den von ihr

<sup>1</sup> Vgl. Roberta Montemorra MARVIN, *Introduction*, in: Giuseppe VERDI; *Inni – Hymns*, hrsg. von Roberta Montemorra MARVIN (The works of Giuseppe Verdi, IV/1), Chicago: The University of Chicago Press – Milano: Ricordi 2007, S. xi–xxvi (italienisch: *Introduzione*, ebd., S. xxxi–xlvi).

zitierten Londoner Kritiken auseinandergesetzt hätte, die sich durchaus über den allzu offensichtlichen politischen Subtext der Kompositionen mokierten – am deutlichsten übrigens der von Marvin zitierte Kritiker Chorley in einem für Wien bestimmten Korrespondentenbericht. Dort heißt es, es habe «Dank auch der wahrhaft lächerlichen Auffassung Sign. *Verdi's* in seiner *Cantica*, die nicht nur musikalisch-täppisch, sondern auch aufdringlich-politisch war, manchen Aerger und Verdruß» gegeben.<sup>2</sup>

Gar vorsichtig gerät auch die Aussage zum Datum der italienischen Erstaufführung mit Formulierungen wie «[i]t appears that the first performance in Italy did not take place until June 24, 1864» und gar der bangen Frage, ob «it in fact took place» (64). Dabei zeigt eine Recherche in italienischen Musikzeitingen jenen Jahres, dass diese Aufführung sehr wohl stattgefunden hat: in einem durchaus nicht unpolitischen Rahmen übrigens, nämlich am fünften Jahrestag der Schlacht von Solferino anlässlich des zweiten nationalen Treffens der italienischen Schützenvereine, von denen viele Garibaldi zu ihrem Ehrenvorsitzenden bestimmt hatten. Aber dies ist nicht die einzige Überraschung: Zum einen war die Mailänder Erstaufführung ein Fiasko.<sup>3</sup> Zum anderen handelte es sich nicht um die italienische Erstaufführung der Komposition, die bereits mindestens einmal zuvor, am 24. Juni 1863 in Florenz, erklingen war – auch dort zum Gedenken an die Schlacht von Solferino.<sup>4</sup>

Marvin interessiert sich zwar für alles, was mit den Realisierungen der Komposition unter Arturo Toscaninis Leitung zu tun hat, nicht aber für die Aufführungen «ihrer» Komposition zu Verdis Lebzeiten. Der Leser findet nichts zum Pariser Konzert mit Rosina Penco am 2. Mai 1863,<sup>5</sup> und nichts zu den vereinzelt späteren Aufführungen in Italien, die man ohne Mühe im *Répertoire international de la presse musicale* recherchieren kann: in Venedig während der *Serenata sul Canal Grande* am 24. Juli 1871,

<sup>2</sup> H[enry Fothergill] CH[ORLEY], *Londoner Briefe*. 26. August, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 3 (1862), S. 332–334; hier S. 334 (Nr. 42 vom 18. Oktober).

<sup>3</sup> Vgl. unter vielen anderen: P[ietro] COMINAZZI, *Teatri e spettacoli*, in: *La fama del 1864. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri* [33] (1864), S. 101 (Nr. 26 vom 28. Juni).

<sup>4</sup> Vgl. Beatrice, *Le feste di S. Giovanni e l'incendio del Politeama*, in: *Lo scherzo. Giornale politico compilato da una società di donne* [1] (1863), Nr. 59 vom 26. Juni, S. 1–2; hier S. 1; *Notizie italiane*, in: *Boccherini. Giornale musicale per la società del quartetto 2* (1863), S. 17 (Nr. 4 vom 30. Juni). Im zweiten Bericht wird das fragliche Konzert allerdings auf den 25. Juni datiert.

<sup>5</sup> Vgl. aber MARVIN, *Introduction* (wie Anm. 1), S. xxi (italienisch: S. xli).

also drei Wochen nach dem Einzug von Vittorio Emanuele II. in die neue Hauptstadt Rom, nochmals in Florenz am 9. Dezember 1889, anlässlich der lokalen Feier von Verdis Bühnendebüt fünfzig Jahre zuvor. Dabei sind diese Aufführungen nicht zuletzt besetzungstechnisch von Interesse, weil das Solo dort wie bei der Londoner Uraufführung von einem Sopran gesungen wurde – und nicht, wie von Verdi intendiert und zu seinen Lebzeiten möglicherweise nur bei den erwähnten Florentiner und Mailänder Erstaufführungen realisiert, von einem Tenor.

Eine kritische Reflexion auf die merkwürdig verhaltene Rezeption der Komposition in Italien böte überdies einiges Potenzial zum besseren Verständnis der Rolle des Parlamentariers Verdi im neuen Königreich und der im Titel angekündigten «politics» der Komposition. Denn wer Marvins knappe Andeutungen weiterdenkt, begegnet einem Komponisten, den man als vorsichtig abwägenden «Staatsmann», wenn nicht gar als lavierenden Opportunisten wahrnehmen kann. Am 14. August 1862, also wenige Wochen nach Garibaldis Ausruf «O Roma o morte» und zwei Wochen vor Aspromonte (diese historische Kontextualisierung muss der Leser freilich selbst leisten, Marvin spricht auf S. 64 nur pauschal von «new political upheaval»), schreibt Verdi anlässlich der Pläne zu einer Aufführung in Mailand: «Ma le circostanze politiche sono ora, pur troppo, molto lugubri ed il momento sarebbe forse mal scelto, mentre tutti pensano al pericolo imminente di una guerra civile! [...] Non depongo però la speranza di poterlo dare in Italia per la prima volta l'anno venturo con vostro Fratello, ben inteso qualora Egli sia ancora ben disposto a farlo» (64).<sup>6</sup>

Auch die von Marvin nur kurz angesprochene Rolle James Hudsons, des Gesandten der britischen Krone in Turin, der Verdi im Juli 1861 persönlich das Einladungsschreiben des Londoner Komitees überbracht hatte (23), könnte man weiterdenken: Wenn man um Hudsons entscheidende Rolle im Vorfeld der Begegnung von Verdi und Cavour weiß, stellt sich die Frage, ob der Diplomat auch hier vielleicht mehr als nur Briefträger gewesen sein könnte. Aber Marvin verzichtet auf alle Fragen, für die sie keine eindeutigen Belege in den von ihr ausgewerteten Quellen finden kann, und begnügt sich beim «Auftritt» Hudsons – wie an vielen anderen Stellen – mit einem Fußnoten-Verweis auf einschlägige biographische Lexika.

<sup>6</sup> Brief Verdis an Achille Tamberlik vom 14. August 1862; zitiert ebd., S. xlii (englisch: S. xxi; in Marvins Buch wird nur die zweite Hälfte des ersten Satzes in englischer Übersetzung zitiert).

Wenn sie dann aber doch «contextualized political reinterpretations» (72) wagt, wird noch Toscaninis Griff zum populären Vorspiel aus *La traviata* und zur für Paris nachkomponierten (und trotz Marvins apodiktischer Behauptung ganz gewiss nicht «populären») Ballettmusik aus *Otello* im New Yorker Konzert von 1943 zum politischen Manifest: Nicht nur die Figur Violettas wird hier «symbolically» als Repräsentantin von «aspects of the Italian situation» gelesen, sondern mehr noch diejenige Otellos: «[T]he brave warrior [...] is duped by one he mistakenly trusted, becomes the downtrodden, driven to destroy his beloved (as Italians were duped by Mussolini and driven into a war they did not want).» (73)

Überdies finden sich im zweiten Teil detaillierte Informationen zur Genese des mit Toscanini erarbeiteten Propagandafilms, in dessen Mittelpunkt dieser *Inno delle nazioni* steht, und der Hinweis, dass Toscanini nicht erst 1943, sondern schon im erwähnten Mailänder Konzert vom 26. Juli 1915, also neun Wochen nach dem Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg, diese Komposition als «weapon of art» verwendet hatte – bedauerlicherweise auch hier ohne jede Auswertung der italienischen Tagespresse.

Das schmale Bändchen bietet dem Spezialisten also durchaus manche neue Anregung, lässt jedoch aufgrund der sehr engen Fokussierung nicht wenige Fragen unbeantwortet und stellt viele weitere gar nicht. Besonders fällt der völlige Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit der Komposition selbst auf: Eine Analyse der Musik oder gar von Boitos Dichtung sucht man ebenso vergebens wie eine Beschreibung der – bei aller Bewunderung für Toscanini – handwerklich armseligen Ergänzung von *L'internationale* (als damals sowjetischer Nationalhymne) und der US-Hymne für den 1943 produzierten Film.

Auch wenn der merkwürdigen Gelegenheitskomposition keine zentrale Rolle in dem komplizierten und kontrovers diskutierten Prozess der Selbstinszenierung Verdis als Komponist des vereinten Italiens und der daraus resultierenden Verklärung seiner Rolle im Risorgimento zukommt: So marginal, wie es dieses Buch mit seinen ebenso zahlreichen wie schwer begreiflichen blinden Flecken erscheinen lässt, ist der *Inno delle nazioni* für diese Fragen gewiss nicht gewesen.

Anselm Gerhard