

Simone e Giovanni FERMANI, *Giuseppe Verdi e la trovatella di Ferrara*, Montecarlo [Monaco], Liberfaber, 2015, 77 pp.

Die Neuauflage einer bereits als Privatdruck erschienenen Broschüre<sup>1</sup> löst ein ungelöstes (und von vielen unbemerktes) Rätsel der Verdi-Biographie: Der Maestro hat leibliche Nachfahren, die noch heute leben!

Zur Untermauerung dieser Hypothese spekulieren die beiden Autoren, dass sich die Balken biegen: Schreib- und Numerierungsfehler in Kirchenbüchern und in anderen Dokumenten können nur kaltblütige Fälschungen sein. Wenn ein Hausbesitzer denselben Namen Cirelli führt wie ein einschlägig bekannter Impresario, müssen die beiden miteinander verwandt sein. Ein weiteres schlagendes Indiz ist schließlich, dass ein für die ‹Beweisführung› wichtiger Komponist vom selben Ricordi-Verlag gedruckt wurde wie Verdi, was – man ahnt es schon – enge persönliche Beziehungen der beiden belegt (36).

Dabei scheint der gebührend hervorgehobene Umstand, dass einer der beiden Autoren Dirigieren am Mailänder Konservatorium unterrichtet, für ein gewisses Maß an Seriosität zu sprechen. Aber natürlich ist auch das für die Ururenkel der 1861 geborenen Luigia Flandrini, die nach Meinung der beiden Brüder schon 1851 als Tochter Giuseppe Verdis und Giuseppina Strepponis in ein Waisenhaus nach Ferrara kam: «destino» (44). Vielleicht hat es eben doch eine tiefere historische Bedeutung, dass Verdi nicht an dem Konservatorium studieren durfte, das heute seinen Namen trägt.

Anselm Gerhard

Martin FISCHER-DIESKAU, *Dirigieren im 19. Jahrhundert. Der italienische Sonderweg*, Mainz: Schott 2016, 384 S.

John GOULDEN, *Michael Costa, England's first conductor: the revolution in musical performance in England, 1830–1880*, Farnham: Ashgate 2015, xii + 229 p.

*Orchestral conducting in the nineteenth century*, edited by Roberto ILLIANO and Michela NICCOLAI [Proceedings of the conference held in La Spezia,

<sup>1</sup> Vgl. Simone e Giovanni FERMANI, *La trovatella di Ferrara. Quale mistero lega una giovane donna a Giuseppe Verdi e a sua moglie Giuseppina Strepponi?*, [Macerata], [Biemme-graf], [2011], 61 pp.

14–16 July 2011] (*Speculum musicae*, 23), Turnhout: Brepols 2014, xiii + 441 p.

CONDUCTORS AND CONDUCTING IN NINETEENTH-CENTURY EUROPE: Fiona M. PALMER, *Conductors and conducting in 19<sup>th</sup>-century Britain: the Liverpool Philharmonic Society (1840-1895)* (3) – Naomi MATSUMOTO, *Michael Costa at the Haymarket: the establishment of the modern role of «the director of music»* (25) – Étienne JARDIN, *Les chefs d'orchestre dans les concerts parisiens de 1794 à 1815* (61) – Rudolf RASCH, *From «Collegium musicum» to city concert: the professionalisation of ensemble and orchestral music making in Utrecht* (83)

HISTORICAL, AESTHETIC AND SOCIOLOGICAL ASPECTS: Renato RICCO, *Virtuosismo violinistico e direzione orchestrale: rapporti storici e scissione dei ruoli* (95) – Gilles DEMONET, *Naissance, épanouissement et subordination du directeur musical* (135) – Claudia COLOMBATI, *La figura del direttore d'orchestra nella dimensione storico-estetica dell'Ottocento* (153) – Ruben VERNAZZA, *Il direttore d'orchestra nel sistema produttivo del teatro d'opera italiano di fine Ottocento. Un caso eloquente: Emilio Usiglio a Firenze nel 1892* (185)

TECHNIQUES, ORCHESTRAL DISPOSITIONS, TREATISES: Walter Kurt KREYSZIG, *Hector Berlioz's technique of conducting in theory and practice: his subdivision of the «tactus» in «Le chef d'orchestre, théorie de son art» and his scores* (213) – Emmanuel HERVÉ, *The orchestra of the Paris opera: a Forgotten plan of the 19<sup>th</sup> century* (249) – Antonio CARLINI, *Metamorfosi della direzione bandistica in Italia dall'Ottocento a Toscanini* (259)

GREAT COMPOSER-CONDUCTORS: Maria Teresa ARFINI, *Felix Mendelssohn direttore d'orchestra* (293) – Gesine SCHRÖDER, *The historical theory of rhythm as instruction for conducting or How Liszt performed his symphonic poems* (311) – Mariateresa DELLA-BORRA, *Alessandro Rolla direttore d'orchestra del Regio Teatro alla Scala* (323) – Elisa GROSSATO, *Dal virtuosismo strumentale alla direzione di «Aida»: poliedricità artistica di Giovanni Bottesini (1821-1889), un direttore d'orchestra «impeciato di quartettismo»* (345)

PERFORMANCE AND MUSICAL INTERPRETATION: Rémy CAMPOS, *La répétition d'orchestre: d'un objet historique inédit à de nouvelles pratiques musicales* (363) – Fabrizio AMMETTO, *Elementos de concertación en los conciertos para órgano y orquesta de Gaetano Valeri* (389) – Paola CANNAS, *Sonata forms in performance* (399)

«*Stabat Mater*»: *Donizetti dirige Rossini*, a cura di Livio ARAGONA e Federico FORNONI (*Quaderni della Fondazione Donizetti*, 44), Bergamo, Fondazione Donizetti, 2015, 137 pp.

Reto MÜLLER, *Lo «Stabat Mater» del 1832: Rossini e Tadolini alla crociata del «Mufti»* (11) – Paolo FABBRI, *Dirige: Gaetano Donizetti* (55) – Antonio ROSTAGNO, *La direzione d'orchestra nella prima metà dell'Ottocento. Non solo una prassi, ma un segno della mentalità* (73)

*Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Alessandro DI PROFIO und Arnold JACOBSHAGEN [*Bericht vom Symposium, Hochschule für Musik*

und Tanz Köln, 10. Juni 2014], Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, 232 S.

Arnold JACOBSHAGEN, *Positionen des Dirigierens. Zur Einführung* (9) – Martin FISCHER-DIESKAU, *Violindirektor versus Klavierkapellmeister – die italienische Situation des Ottocento* (27) – Carolin BAHR, *Zum Berufsfeld des Hofkapellmeisters am Beispiel von Johann Nepomuk Hummel in Weimar (1819–1837)* (57) – Dieter GUTKNECHT, *Ferdinand Simon Gassners Dirigent und Ripienist (1844) als Lehrbuch für «Kunstjünger» und «Kunstfreunde»* (93) – Fabian KOLB, *Das Orchester als Klangraum. Hector Berlioz' «Le Chef d'orchestre» und seine Überlegungen zu Raumakustik und Orchesteraufstellung* (109) – Nigel SIMEONE, *Conductors at the Philharmonic Society in London during the 19th century* (153) – Alessandro DI PROFIO, *Verdi, direttore d'orchestra. L'epistolario come esposizione di una poetica* (167) – Antonio ROSTAGNO, *Conducting style in the «New Italy»: from Boito to Toscanini* (185) – Julian CASHEL, *Antizipation und Animation des Klangs. Zur Geschichte und Bewertung allzu theatralischer Gesten des Dirigenten* (199) – Annette KREUTZIGER-HERR, *Aspekte einer Kultur- und Ideengeschichte des Dirigierens* (221)

Die unterschiedlichen Arten, wie im Lauf der Musikgeschichte größere Klangkörper koordiniert wurden, haben die Forschung lange kaum interessiert, waren sie doch – scheinbar – dem «eigentlichen» Kunstwerk äußerlich. Bis zum Erscheinen von Ivano Cavallinis kompakter Monographie im Jahre 1998 galten zwei Bücher aus den 1940er Jahren als Standardwerk.<sup>1</sup> In den letzten Jahren hat sich diese Situation gründlich geändert. Zwei Tagungsberichte (im Folgenden als *La Spezia* und *Köln* abgekürzt) und zwei Monographien zeigen, dass das Bedürfnis immer größer wird, genauer zu bestimmen, wie während des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und im Opernhaus im Besonderen dirigiert wurde. Denn auch wenn dies längst dokumentiert ist: Sogar ausgewiesene Opernforscher nehmen oft nicht zur Kenntnis, dass Verdis Opern noch bis und mit *Un ballo in maschera* (Rom 1859) vom geigenden Konzertmeister gemeinsam mit einem «maestro al cembalo» geleitet wurden. Erst bei *Aida* (Kairo 1871 und Mailand 1872) begegnen wir dann einer Form der Orchesterleitung, die mehr oder weniger dem heute so selbstverständlich scheinenden Typus des allmächtigen Dompteurs mit Taktstock entspricht.

<sup>1</sup> Vgl. Adam CARSE, *The orchestra in the XVIII<sup>th</sup> century*, Cambridge: Heffer 1940; Adam CARSE, *The orchestra from Beethoven to Berlioz: a history of the orchestra in the first half of the 19<sup>th</sup> century, and of the development of orchestral baton-conducting*, Cambridge: Heffer 1948; Ivano CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte*, Venezia: Marsilio 1998.

Die interessantesten Hinweise für die Fragestellung, wie im Italien der Verdi-Zeit «dirigiert» wurde, finden sich allerdings nicht in vier mehr oder minder dickleibigen Bänden, sondern in einem anlässlich eines Konzerts am 21. Oktober 2015 erschienenen Programmheft zu Rossinis *Stabat Mater* (im Folgenden mit dem Kurztitel *Bergamo* abgekürzt). Paolo Fabbri, Direktor der Fondazione Donizetti, deren wichtigen Publikationen man größere Verbreitung wünschte, zeigt, dass die legendäre erste Aufführung von Rossinis geistlicher Komposition in Italien mit der originalen Orchesterbegleitung von Donizetti stehend mit einem Taktstock – wenn auch von der Seite (und übrigens aus dem Klavierauszug) – dirigiert wurde (*Bergamo*, 63). Sind also der 18. März 1842 und der Saal des ehrwürdigen Archiginnasio in Bologna Geburtsstunde und Geburtsort des modernen Taktstock-Dirigenten in Italien? So einfach ist es wohl nicht. Antonio Rostagno warnt im selben Heft, solche Fragen derart zu verkürzen, sei «inutile e ingannevole» (*Bergamo*, 98). Hinzu kommt, dass ein Taktstockdirigent, der mit dem Rücken zum Orchester vor allem die Ereignisse auf der Bühne (und insbesondere den Chor) zu synchronisieren versucht, nur teilweise dem Modell des modernen Orchesterleiters entspricht.

Dennoch brach das Rossini-Konzert von 1842 vielleicht nicht zum ersten Mal, aber doch auf bemerkenswerte Weise mit der in Italien noch bis mindestens in die 1860er Jahre hinein vorherrschenden Doppeldirektion, in der sich ein «primo violino direttore» und ein «maestro al cembalo» die Verantwortung während der Proben und der Aufführung teilten. Wie Rostagno an zahlreichen Beispielen, jedoch nicht an diesem ausführt, macht das Bologneser Konzert von 1842 deutlich, dass wir wohl von einer mehr oder weniger chaotischen Übergangsphase zwischen etwa 1840 und etwa 1880 ausgehen sollten. Im Februar 1845 dirigierte Donizetti in Wien seinen *Dom Sébastien* (in deutscher Übersetzung) genauso wie Emanuele Muzio im Juni 1850 seine *Giovanna la pazza* in Brüssel mit einer «verga» oder «bachchetta» (*Bergamo*, 64 und 99), während Franco Faccio, den wir heute vor allem als Dirigenten kennen, den von ihm komponierten *Amleto* 1865 am – offensichtlich besonders konservativen – Teatro alla Scala vom Primgeiger Eugenio Cavallini leiten lassen musste (ebd., 100). Verdi hatte 1847 in London *I masnadieri* nach lokalem Brauch mit dem Taktstock dirigiert, jedoch findet sich der erste sichere Beleg für den Einsatz eines solchen Hilfsmittels beim legendären Angelo Mariani erst 1865 (ebd., 101).

Allein an dieser verworrenen Ausgangslage kann man erkennen, dass es höchste Zeit für eine Gesamtdarstellung wäre. Mit einem luxuriös, mit

49 Abbildungen und 42 ganzseitigen (zum Teil allerdings völlig überflüssigen) Partiturausschnitten ausgestatteten Buch beim renommierten Schott-Verlag scheint diese nun vorzuliegen. Allerdings hat wie alle «libelli» auch Fischer-Dieskaus Buch «sua fata», die vom Autor nur zum Teil offengelegt werden, das Resultat jedoch sichtbar konditioniert haben. In der vorliegenden Fassung handelt es sich um eine Dissertation, die im Jahre 2015 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln vorgelegt wurde.

Nun sollten Dissertationen unter Beweis stellen, dass ihre Autoren über die grundlegenden Techniken wissenschaftlichen Arbeitens verfügen. Die alltägliche Erfahrung verbietet hier allzu strenge Maßstäbe, nicht nur aufgrund der (Selbst-)Erkenntnis, dass es keine wissenschaftliche Arbeit ohne Fehler gibt, sondern auch im Wissen darum, dass Schlamperei selbst bei etablierten Forschern begegnen kann (dazu, hélas!, noch später). Das Maß an Nonchalance, Ignoranz, eigentlich sogar Arbeitsverweigerung, das einem aus diesem – gemäß heutiger Unsitten offenbar von niemandem lektorierten – Buch entgegenschlägt, ist dennoch haarsträubend. Nur drei (besonders flagrante) Beispiele zum Umgang mit Quellen: Da wird ein Bericht Mazzucatos über den Schlendrian der Choristen der Scala im Jahre 1846 nur in einer für den Autor von einem befreundeten Forscher angefertigten deutschen Übersetzung zitiert, weil das «Original unzugänglich» [sic!] sei (139, Anm. 27; wortgleich auch in: *Köln*, 49, Anm. 50).<sup>2</sup> Dabei ist die *Gazzetta musicale di Milano* bekanntlich in mehr als nur einer Bibliothek erhalten, der entsprechende Jahrgang übrigens auch über die deutsche Fernleihe greifbar. Noch einfacher wäre der Weg über die Internet-Ressource *internetculturale.it*, wo ein Digitalisat dieses äußerst lesenswerten und anscheinend bisher nicht beachteten Artikels verfügbar ist. Da wird zweitens der oft zitierte Bericht der *Kölnischen Zeitung* über die 1877 von Verdi im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes dirigierte Aufführung der *Messa da Requiem*<sup>3</sup> aus dem Englischen in ein spürbar heutiges, eben Fischer-Dieskaus Deutsch rückübersetzt (360). Und da ist dann drittens sogar die entscheidende Pointe des Schlusses der Arbeit – zum Schaden der Argumentation – ruiniert, weil der Autor uns zwar mitteilen zu

<sup>2</sup> Vgl. Alberto MAZZUCATO, *I. R. Teatro alla Scala. Maria di Rohan. Melodramma di Cammarano, musicato da Donizetti*, in: *Gazzetta musicale di Milano* 5 (1846), S. 9–12 (Nr. 2 vom 11. Januar); hier S. 12 (*Postscriptum*).

<sup>3</sup> Vgl. August GUCKEISEN, *Vierundfünfzigstes Niederrheinisches Musikfest unter Leitung von Dr. Ferd[inand] Hiller. Gefeiert in Köln am 20., 21. und 22. Mai*, in: *Kölnische Zeitung* vom 21., 22. und 23. Mai 1877; die von Fischer-Dieskau rückübersetzten Teile finden sich im deutschen Original bei: Christian SPRINGER, *Verdi-Studien*, Wien: Edition Praesens 2005, S. 261–262; für einen vollständigeren Abdruck siehe oben, S. 153–162.

müssen glaubt, dass der (ebenfalls nicht gänzlich unbekannt) Brief Verdis an Giulio Ricordi vom 18. März 1899 im «Autograf» im «Archivio della Casa Ricordi» zu finden sei, ihn aber gerade nicht aus dieser Quelle, sondern nur fragmentarisch aus der englischen Übersetzung eines übrigens auch in italienischer Sprache vorliegenden Buchs ins Deutsche übersetzt und dabei die Formulierung von der «Tyrannei der Dirigenten» unterschlägt, die für ihn und seine Leser zentral sein sollte (361).<sup>4</sup>

Auch Halbverdautes und Unsinniges findet sich so gehäuft, dass man wohl mehr als eine Kuhhaut benötigte, wollte man nur die grellsten Blüten vermerken. Die Pariser Opéra des Jahres 1875 wird als «Académie Impériale de l'Opéra» etikettiert (72), die «Gründung» der «Leipziger Gewandhauskonzerte» auf die «1820er-Jahre» datiert (214), Félicien Davids oratorische Ode *Le désert* als «Orchesterwerk» bezeichnet (217), die Taschenpartitur-Ausgabe von Meyerbeer-Ouvertüren beim Florentiner «Verleger Guidi» den Jahren «nach» 1869 zugewiesen (219), Marie-Louise, der 1803, im nicht mehr ganz zarten Alter von 18 Jahren mit Napoleon verheirateten Tochter des ersten Kaisers von Österreich eine «Erziehung [...] in Paris» angedichtet (220), dem jungen Verdi eine «persönliche Emanzipation von der [...] Wiener Klassik» unterstellt (234), Rossinis Duetten der stereotype Gebrauch des «Unisono» zugeschrieben (258), die Zahl der Duette in Verdis *Don Carlos* – unter ausdrücklichem Einschluss des Dialogs «zwischen [...] Philipp und dem Großinquisitor» – mit vier angegeben (258; in Wirklichkeit sind es nicht weniger als sieben). Weiter liest man, Verdi habe sich bei seinem legendären Besuch einer *Lohengrin*-Aufführung in Bologna, also am 19. November 1871, von Wagners Oper für Instrumentationsdetails seiner *Aida*-Partitur inspirieren lassen (319), die er freilich schon elf Wochen zuvor, am 2. September an den Verlag gesandt hatte, und die 1889 [sic!] von Puccini «erarbeitete Strichfassung» der *Meistersinger von Nürnberg* sei «von Wagner autorisiert» gewesen (336), wo dieser doch selbst zu seinen Lebzeiten kaum einer Kürzung seines Werks um mehr als ein Viertel<sup>5</sup> zugestimmt hätte, und so weiter und so weiter.

<sup>4</sup> Brief Verdis an Giulio Ricordi vom 18. März 1899; in: Franco ABBIATI, *Verdi*, Milano: Ricordi 1959, Band IV, S. 638: «Quando ho incominciato io a scandalizzare il mondo musicale coi miei peccati, vi era la calamità dei Rondò delle prime donne, ora vi è la tirannia dei Direttori d'orchestra! Male male! Però meno male il primo!!» Ganz ähnlich übrigens schon ein Brief Verdis an Giulio Ricordi vom 8. April 1875; ebd., Band III, S. 747.

<sup>5</sup> Vgl. Guido SALVETTI, *Come Puccini si aprì un sentiero nell'aspra selva del wagnerismo italiano*, in: *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte* (Lucca, 25-

Schlimmer noch als solche Mängel im Detail ist freilich der Verzicht auf die Entwicklung einer klaren Fragestellung. Auch ein Literaturbericht fehlt. Dafür huldigt die Arbeit immer wieder dem Prinzip, sich mit unnötig komplizierten Satzkonstruktionen den Schein einer akademischen ›Fallhöhe‹ einzuschreiben, womit allzu oft nur der Mangel argumentativer Logik camouffiert wird. Eines von vielen Beispielen soll genügen: «Während der Rest des Landes noch mit der Verankerung der Grundvoraussetzungen für die angestrebte Industrialisierung beschäftigt war, konzentrierte sich die unternehmerische Progression des Agrarlandes Italien auf große Städte.» (95) In diesem Stil mäandert Fischer-Dieskau an mehr oder weniger triftigen Einzelbeobachtungen einem Ziel entgegen, das in der nicht besonders überraschenden These zu fassen ist, im Italien der 1880er Jahre habe sich endgültig der moderne Taktstockdirigent etabliert.

Das ist nicht zuletzt deshalb ärgerlich, weil die Arbeit wiederholt höchst interessante Aspekte streift. Fischer-Dieskau macht plausibel, dass präzise mit *Aida*, also nach 1872 «radikale Änderungen der allgemeinen Einstudierungsmodalitäten» durchgesetzt wurden (283). Er zeigt, dass man in jenen Jahren von den Streichern «extrem lange» Legato-Bögen verlangte (331), macht deutlich, wie Verdi in jener Oper mit der Folge von Abstrichen am Frosch experimentierte (206–208) und schneidet die Frage nach der Konditionierung der Kompositionsstrukturen durch die Möglichkeiten des Zusammenspiels im Orchester an. Denkt man Fischer-Dieskaus Hinweise auf die Bedeutung des Bassgruppe für die Stabilisierung des Tempos weiter (294), dann ist der stereotype Einsatz der Rhythmusgruppe vor der Melodie in vielen geschlossenen Nummern eben nicht Marotte, sondern durch institutionelle Zwänge aus der Zeit der Doppeldirektion bedingt.

Zustimmen möchte man auch dem Plädoyer eines international tätigen Dirigenten, heute erneut mit der Doppeldirektion zu experimentieren, um Aufführungsbedingungen entgegenzuwirken, die das Orchester zum willen- und deshalb verantwortungslosen Befehlsempfänger eines allmächtigen «Tyranen» machen. Freilich stellen sich hier auch rein praktisch Schwierigkeiten, die nicht einmal en passant angesprochen werden. Eine solche Rückkehr zu den Ursprüngen würde die Anhebung des Orchestergrabens auf die Höhe des Parketts erfordern, um den Blickkontakt zwischen Instrumentalisten und Sängern zu ermöglichen – alle unsere

29 novembre 1994), hrsg. von Gabriella BIAGI RAVENNI und Carolyn GIANTURCO (Studi musicali toscani, 4), Lucca: Libreria Musicale Italiana 1997, S. 49–79; hier S. 73–77.

Vorstellungen von theatralischer Illusion störenden Nebeneffekte wie die sprichwörtlichen, ins Bühnenbild hineinragenden Häuse der Kontrabässe eingeschlossen.

Von der Entstehungsgeschichte dieser Dissertation erfahren wir nichts. Sie erweckt den Eindruck, auf der Grundlage eines Zettelkastens aus den Jahren um 1990 mehr schlecht als recht, sozusagen nebenbei zusammengeflickt worden zu sein. Denn anders ist es nicht zu erklären, dass Fischer-Dieskau auf über zwanzig Seiten Besetzungslisten aus Libretti der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der Grundlage der zufälligen Bestände einer Privatsammlung auf die Nomenklatur der Leitungsfunktionen auswertet (20–41) und erst 100 Seiten später beiläufig Martin Chusid erwähnt, der in einem 1990 erschienenen Artikel genau dasselbe unternehmen hatte.<sup>6</sup> Dass Fischer-Dieskau auch hier notwendige Methode und Quellenkritik vermissen lässt, sei nur am Rande erwähnt: Aus der Nennung eines «maestro al cembalo» lässt sich nämlich genauso wenig auf die Präsenz eines Tasteninstrumentes im Orchester schließen wie aus der Existenz von Fregattenkapitänen (ein Dienstgrad, der in der Kriegsmarine der verschiedenen deutschen Staaten seit 1898 vergeben wird) auf den Einsatz von Fregatten (die es in den deutschen Staaten zwischen 1893 und 1965 eben gerade nicht gab). Denkwürdig ist in diesem Zusammenhang als zufällig herausgegriffener, von Fischer-Dieskau übrigens nicht erwähnter Umstand, dass der Rang eines «maestro al cembalo» in Scala-Libretti regelmäßig bis 1853, also auch noch für die Erstaufführung von Verdis *Rigoletto* erscheint.

Dass in der knappen Danksagung dem Wort «Betreuung» ein Buchstabe fehlt (363), hat insofern fast emblematische Bedeutung. Da die im Titel versteckte These eines vermeintlichen «italienischen Sonderwegs» inzwischen bereits als vermeintlicher Forschungsstand fortgeschrieben wird (so Arnold Jacobshagen in *Köln*, 9, Anm. 1), muss freilich mit aller Entschiedenheit festgehalten werden, dass es sich auch hier um ein mindestens fragwürdiges Urteil handelt: Die Doppeldirektion war überall in Europa – mit Ausnahme Frankreichs – bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts selbstverständlicher Standard, wie (unter vielen anderen) auch einige Beiträge in *La Spezia* verdeutlichen. Das einzige Besondere an der italienischen Entwicklung war, dass sich dieser ältere Standard ein gutes halbes Jahrhundert länger behaupten konnte als in den meisten anderen Ländern.

<sup>6</sup> Vgl. Martin CHUSID, *A letter by the composer about «Giovanna d'Arco» and some remarks on the division of musical direction in Verdi's day*, in: *Performance practice review* 3 (1990), S. 7–57.



(Wenn es einen «Sonderweg» in der Geschichte des Dirigierens gab, dann nur in Frankreich mit seiner Tradition des Markierens der Taktzeiten mit einem «Marschallstab».)

Bei aller Kritik an dieser ärgerlichen Dissertation, die selbst bei größtem Wohlwollen nur als vertane Chance bezeichnet werden kann, ist hervorzuheben, dass Fischer-Dieskau sich immerhin bemüht, mehr über das tatsächliche Dirigieren in der von ihm untersuchten Zeit zu erfahren. Zwar untersucht er dabei gerade nicht ikonographische Zeugnisse, die hier vielleicht auch einige Hinweise geben könnten. Doch sind seine Ausführungen zu frühen Taktstockdirigenten wie Angelo Mariani weit mehr als biographische Kurzportraits, wie sie in den vier für Fragen der Operndirektion einschlägigen Beiträgen in *La Spezia* begegnen: Naomi Matsumotos Aufsatz bietet zwar eine willkommene Liste der von Michael Costa vor 1845 dirigierten Londoner Konzerte (*La Spezia*, 51–55), noch nützlicher ist Elisa Grossatos tabellarischer Überblick über die internationale Karriere Bottesinis zwischen 1848 und 1889 (*La Spezia*, 346–347). Aber die Frage, was denn im konkreten Fall ein «direttore d'orchestra» eigentlich getan hat, wird dort ebenso wenig gestellt wie in Ruben Vernazzas Detailuntersuchung von Emilio Usiglios Florentiner Saison von 1892 oder in Mariateresa Dellaborras Skizze von Alessandro Rollas Tätigkeit als «primo violino direttore» an der Scala zwischen 1802 und 1833.

Renato Ricco verfehlt allein schon deshalb den selbst gestellten Anspruch, den «processo di progressiva separazione tra il ruolo di primo violino e quello di direttore orchestrale» zu analysieren (*La Spezia*, 95), weil sein Blick nicht über 1836 hinausreicht; zwei Drittel seines Aufsatzes sind den bereits gut erforschten Vorschlägen Paganinis gewidmet, wie das Hoforchester in Parma zu reorganisieren sei. Gilles Demonet ist es noch weniger um historische Tiefenschärfe zu tun, wenn er übergangslos von einigen wenigen, François-Antoine Habeneck als «fondateur de l'institution orchestrale moderne» gewidmeten Aperçus (*La Spezia*, 138) zu Gustav Mahler und abschließend zu Toscanini springt. Claudia Colombati will eine historische Perspektive mit ästhetischen Erwägungen verschränken. Dabei fokussiert sie fast ausschließlich auf deutschsprachige Quellen und widmet sich insofern mehr dem Konzert als dem Musiktheater. Der These, eine von ihr als «tendenza romantica» identifizierte Ausprägung sei wesentlich vom «wagnerismo» konditioniert gewesen und habe ihr ideelles Zentrum in München gehabt (*La Spezia*, 169–170), wird man nur dann zustimmen wollen, wenn man die dafür erforderlichen Vereinfachungen komplexer historischer Prozesse für tolerabel hält.

Matsumotos Beitrag fordert die Gegenüberstellung mit dem von John Goulden unabhängig von *La Spezia* fertiggestellten Buch zu Costa geradezu heraus. Es handelt sich um die Überarbeitung einer 2012 an der Durham University abgeschlossenen Dissertation eines damals 71jährigen Pensionärs, der zuvor als Diplomat das Vereinigte Königreich in herausragenden Positionen vertreten hatte. Auch wenn sich die beiden Veröffentlichungen zum Teil gegenseitig ergänzen, gelingt Goulden – aufgrund seiner ebenso lebhaften wie präzisen Darstellung – ein sehr viel klareres Bild. Zwar wird die italienische Doppeldirektion von ihm nur als eine der vielen älteren Varianten der Orchesterleitung behandelt, so dass nicht wirklich deutlich wird, wie sehr Costa von seiner neapolitanischen Ausbildung unter Zingarelli konditioniert war (bei Matsumoto wird dieser Aspekt freilich nicht einmal gestreift). Doch stellt sich Houlden in einem ebenso facettenreichen wie konzisen Kapitel *Costa as a Conductor* (105–129) der Frage, welche klanglichen Konsequenzen der von Costa in England durchgesetzte Wandel im Dirigierstil hatte. Auch der erste Zusammenstoß mit Verdi angesichts der Londoner Uraufführung von *I masnadieri* im Jahre 1847 wird ebenso souverän zusammengefasst wie Verdis spätere Begeisterung für Costas Qualitäten (197–198; auch dieser Aspekt fehlt bei Matsumoto völlig).

Um bei Verdi zu bleiben: Alessandro Di Profio hat 2010 einen grundlegenden Beitrag zu dessen Erfahrungen mit der Orchesterleitung in den Pariser Opernhäusern vorgelegt, indem er aus Verdis Briefen, Presseberichten und zeitgenössischen Illustrationen ein farbiges und facettenreiches Bild zusammensetzte.<sup>7</sup> Sein Beitrag zu dem von ihm mitherausgegebenen Tagungsband (*Köln*, 167–183) bleibt weit hinter solch methodischer Souveränität zurück, indem er alleine briefliche Äußerungen des Komponisten Revue passieren, sich dabei aber den – schon von Fischer-Dieskau nur teilweise zitierten – besonders farbigen Brief vom 18. März 1899 entgehen lässt. Dennoch muss dieses Elaborat hier etwas ausführlicher vorgestellt werden, weil Di Profio behauptet, Verdi habe im Juni 1875 in Wien einer «recita del *Tannhäuser* diretto dallo stesso Wagner» beige-wohnt (*Köln*, 175). Angesichts einer solch unerwarteten Trouville ist es

<sup>7</sup> Vgl. Alessandro DI PROFIO, *L'ours à la baguette. Verdi, chef d'orchestre à Paris*, in: *Orchestres aux XVIIIe et XIXe siècles: composition, disposition, direction, représentation*, hrsg. von Florence GÉTREAU (Musique – Images – Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, 12), Paris: CNRS éditions 2010, S. 131–168.

keine übertriebene Pedanterie, nochmals die chronologischen Rahmenbedingungen zu rekapitulieren: Verdi weilte vom 3. bis zum 26. Juni in Wien. In dieser Zeit hat er, wie er sich acht Monate später erinnern wird, Mathilde Mallinger [von ihm oder vom Herausgeber der Briefausgabe zu «Meslinger» verballhornt] auf der Opernbühne gesehen.<sup>8</sup> Dieser Hinweis kann sich nur auf die *Tannhäuser*-Aufführung vom 7. Juni beziehen, in der Mallinger zum letzten Mal die Elisabeth sang.<sup>9</sup> In einer wohl am folgenden Tag lancierten Pressenotiz erwähnte Verdi ausdrücklich den Besuch einer, eben dieser *Tannhäuser*-Aufführung.<sup>10</sup>

Wagner hingegen verbrachte den ganzen Monat Juni in Bayreuth. Gewiss: 1875 war er insgesamt viermal nach Wien gereist, jedoch nur vor Verdis Gastspiel – anlässlich dreier Konzerte mit Ausschnitten aus *Götterdämmerung* am 1. und 14. März sowie am 6. Mai – und lange nach dessen Abreise.<sup>11</sup> Die denkwürdige *Tannhäuser*-Aufführung, an deren Vorbereitung er selbst beteiligt war, fand als Premiere einer Neuproduktion erst viel später, am 22. November statt; sie wurde übrigens nicht vom Komponisten dirigiert, sondern von Hans Richter.

Ist es ein «mildernder Umstand», dass die Chimäre eines Zusammentreffens von Wagner und Verdi auf einen Artikel eines angesehenen Verdi-Forschers aus dem Jahre 1951 zurückzugehen scheint?<sup>12</sup> In der Tat hatte Frank Walker einen – von Di Profio in einer Fußnote nachgewiesenen – Korrespondentenbericht aus einer Londoner Musikzeitschrift vom August 1875 zitiert, in dem von «Wagner and Verdi conducting almost at the same moment in the same town» die Rede ist – rhetorischer Höhepunkt einer plakativen Inszenierung in den vorausgehenden Monatsberichten, in

<sup>8</sup> Brief Verdis an Opprandino Arrivabene vom 5. Februar 1876, in: *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861–1886)*, hrsg. von Anibale ALBERTI, [Milano]: Mondadori 1931, S. 186.

<sup>9</sup> Vgl. die unter [anno.onb.ac.at](http://anno.onb.ac.at) abrufbaren Digitalisate der Theaterzettel der K. K. Hoftheater in Wien.

<sup>10</sup> Vgl. Anonym, *Verdi in Wien*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 1874 vom 9. Juni 1875, Abendblatt, S. 1; auch in: *Signale für die musikalische Welt* 33 (1875), S. 465–467; hier S. 466 (Nr. 30 vom Juni).

<sup>11</sup> Vgl. Martin GREGOR-DELLIN, *Wagner-Chronik. Daten zu Leben und Werk* (Reihe Hanser, 97), München: Hanser 1972, S. 145–146; Eckart KRÖPLIN, *Richard Wagner-Chronik*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 451–458. Präzise weilte Wagner vom 21. Februar bis zum 6. März, vom 11. bis zum 15. März, vom 4. bis zum 8. Mai und vom 31. Oktober bis zum 16. Dezember 1875 in Wien.

<sup>12</sup> Vgl. Frank WALKER, *Verdi and Vienna. With some unpublished letters*, in: *The musical times* 92 (1951), S. 403–405 und 451–453; hier S. 451.

denen immer wieder der Antagonismus Wagner-Verdi strapaziert worden war.<sup>13</sup>

Nur: «almost» bedeutet «beinahe». Wie sehr Di Profio im «Beinahe» argumentiert, zeigt sich auch im folgenden Absatz, wenn er die von Verdi besuchte «recita dell'opera di Wagner» als «tale concerto wagneriano» aufgreift und diesem Konzert (dabei war doch zuvor von einer «von Wagner selbst dirigierten» *Tannhäuser*-Aufführung die Rede) ein Datum im Juni 1875 andichtet (*Köln*, 176). Konsterniert fragt sich der Leser, ob er mehr darüber staunen soll, dass hier anscheinend mit heißer, sehr heißer Nadel gestrickt wurde oder dass weder Autor noch Mitherausgeber das Potential dieser bizarren «Rekonstruktion» bemerkt zu haben scheinen: Immerhin gäbe es, hätte solche «fantascienza» einen wahren Kern, gute Gründe, Franz Werfels erfolgreichen Verdi-Roman von 1924 neu zu schreiben!

In *Köln* findet sich neben Fischer-Dieskaus Zusammenfassung einiger Aspekte seiner Dissertation und Di Profios wenig vertrauenswürdiger Brief-Revue nur ein Beitrag, der aus der engeren Perspektive der Verdi-Forschung und der weiteren Perspektive der Entwicklung der musikalischen Leitungsfunktionen in der Oper des 19. Jahrhunderts von Belang ist. Antonio Rostagno, dessen grundlegender Essay im Programmheft aus *Bergamo* eingangs gewürdigt wurde, widmet sich dort der von ihm unterstellten Herausbildung einer distinkten italienischen Tradition des Dirigierens von den späten 1860er Jahren bis zu den letzten Triumphen Arturo Toscaninis um 1950. Dabei fasst er «some precise characteristics» von dessen Umgang mit Partituren zusammen: «[i]n short the use of strongly colored dynamics, a wide range from *più che pianissimo* to the extreme *fortissimo*; flexible tempos depending on acting requirements, general preference for fast tempos, the tendency to make singular, isolated and impressive moments» (*Köln*, 191–192). Entscheidend für Rostagnos Versuch, einen «Italian conducting style» zu abstrahieren, ist dessen Fundament «on a dramatic, narrative theatrical principle and not on a formal, syntactic structural principle» (*Köln*, 196–197).

Rostagno ist seit kurzem an einem großen Forschungsprojekt mit dem Titel *The Symphonic Sound of Romanticism. Theory and Practice of Conducting in the 20th Century* (*Il suono sinfonico del romanticismo. Teoria e pratica della direzione d'orchestra nel ventesimo secolo*) beteiligt. Es bleibt zu hoffen, dass er trotz dieser Fokussierung auf das vergangene Jahrhundert nicht die

<sup>13</sup> Anonym, *Music in Vienna*. (From our special correspondent.) Vienna, July 12th, 1875, in: *The monthly musical record* 5 (1875), S. 114–115; hier S. 114 (Nr. 8 vom 1. August).

Voraussetzungen solcher Entwicklungen in den verwirrenden und faszinierenden Mäandern des 19. Jahrhunderts vergisst. Es wäre mehr als wünschenswert, dass sein luzider Beitrag für *Bergamo* nochmals an einem leichter zugänglichen Ort publiziert und bei dieser Gelegenheit vielleicht sogar zu einem Buch erweitert würde.

Wie schon festgehalten: Es ist höchste Zeit für eine Gesamtdarstellung des italienischen Wegs von der Doppeldirektion zum Takttockdirigenten. Zwar dürfte es nach Fischer-Dieskaus erstaunlichem Buch kaum möglich sein, einen deutschen Verlag für eine vermeintlich schon geschlossene Forschungslücke zu finden. Was die hier besprochenen Publikationen angeht, erfüllen freilich nur die in England und Italien verlegten Bücher Minimalstandards, die man eigentlich für selbstverständlich gehalten hätte.

Anselm Gerhard

Giovanni GUAZZONE, *Il pugnale e il fazzoletto. Verdi e Shakespeare «Macbeth» e «Otello». I libretti d'opera completi, testi shakespeariani originali. I luoghi, i tempi, libretti chiariti, le curiosità*, [Carmignano di Brenta], Munari, 2014, 387 pp.

Giovanni GUAZZONE, *Orrore e fascino della follia. Donizetti «Lucia Lammermoor». Verdi «Il Trovatore»*, [Carmignano di Brenta], Munari, 2015, 214 pp.

Non è del tutto facile capire di cosa si occupi il fiorentino Giovanni Guazzone leggendo le introduzioni multipartite alle sue edizioni di libretti verdiani comparati a ipotesti (nel caso di Shakespeare, *Il pugnale*) o ad altri libretti per supposte affinità tematiche (*La follia*). Pare che abbia intrapreso studi umanistici, ma che la sua carriera si sia svolta nel ramo della chimica e del petrolio. La musica, e l'opera in particolare, è certo l'amore della sua vita, e non ne fa mistero. Presentando il volume tra *Verdi e Shakespeare*, Guazzone cerca di spiegare le motivazioni che lo hanno spinto all'azione sul campo (è stato anche organizzatore musicale di un certo rilievo nella sua città), lanciandosi tuttavia in analisi zoppe. Manca la cultura musicale in Italia, afferma (ad esempio), e lo prova il fatto che i suoi libri piacciono ai musicisti, cioè a chi la detiene. Così dicendo, peraltro, non fa altro che rilanciare il ben consolidato pregiudizio all'insegna del provincialismo italico, per cui la cultura musicale è solo quella impartita dalle scuole professionali (come il Conservatorio), evitando di riconoscere il ruolo fondamentale del sapere umanistico a cui peraltro si richiama (il grande filologo Lanfranco Caretti, viene infatti citato come suo primo maestro).