

Michael Walter

Oddelek za muzikologijo, Univerza v Gradcu
 Department for Musicology, University of Graz

Komponist und Dirigent: Verdi und Mariani

Skladatelj in dirigent: Verdi in Mariani

Prejeto: 2. februar 2015
 Sprejeto: 31. marec 2015

Received: 2nd February 2015
 Accepted: 31st March 2015

Ključne besede: Giuseppe Verdi, Angelo Mariani, Pietro Romani, *direttore d'orchestra*, *maestro concertatore*, dirigent

Keywords: Giuseppe Verdi, Angelo Mariani, Pietro Romani, *Direttore d'orchestra*, *Maestro concertatore*, Dirigent

IZVLEČEK

Zelo verjetno je, da je Verdi vodil vaje – kot *maestro concertatore* – za péte dele svoje prve opere *Oberto* (1839). Vendar pa ni imel vpliva na prvo uprizoritev, saj je to vodil prvi violinist oz. *direttore d'orchestra*. V štiridesetih letih 19. stoletja, zlasti s Pietrom Romanijem in Angelom Marianijem, se je začel pojavljati pojem sodobnega dirigenta, ki je združil obe funkciji (*maestro concertatore* in *direttore d'orchestra*) v eni osebi. Verdi je menil, da je takšen dirigent najbolj primeren za postavljanje njegovih del. Toda Verdi je bil kaj kmalu razočaran, saj se je hitro izkazalo, da ta novi tip dirigenta, kot sta ga predstavljala Mariani in Toscanini, razume svoje dirigiranje ne samo kot izpolnitev volje skladatelja, ampak tudi kot samostojno kreativno dejanje, katerega nameni se ne skladajo nujno z nameni skladatelja.

ABSTRACT

It is very likely that Verdi rehearsed the vocal parts of his first opera *Oberto* (1839) as *maestro concertatore*. However, he had no influence on the first performance, since the performances were led by the first violinist or *direttore d'orchestra*. In the 1840s began, especially with Pietro Romani and Angelo Mariani, the emergence of the modern conductor, who combined the *maestro concertatore* and *direttore d'orchestra* in one single person. In Verdi's opinion such a conductor was the best way to realize his scores. But to Verdi's dismay it quickly turned out that the conductors of this new type, as Mariani and Toscanini, understood their conducting not only as realizing the will of the composer, but as a creative act in its own right which need not necessarily reflect the intentions of the composer.

Was hat Giuseppe Verdi 1839 während der Uraufführung seiner ersten Oper *Oberto, conte di San Bonifacio* im Mailänder *Teatro alla Scala* getan? Die Seiten der Partitur umgeblättert? Dem *Maestro al Cembalo* Anweisungen ins Ohr geflüstert? Oder hat er

Maestro al Cembalo.

Sig. PANIZZA GIACOMO.

Altro Maestro in sostituzione al Sig. Panizza

BAJETTI GIOVANNI.

Primo Violino, Capo e Direttore d'orchestra

Sig. CAVALLINI EUGENIO.

Altri primi Violini in sostituzione al sig. Cavallini
Signori CAVINATI GIOVANNI = MIGLIAVACCA ALESSANDRO

Capi dei secondi Violini a vicenda

Signori BUCCINELLI GIACOMO = ROSSI GIUSEPPE.

Primo Violino per i Balli

Sig. DE BAYLLOU GIUSEPPE.

Altro primo Violino in sostituzione al sig. De Bayllou

Sig. MONTANARI GAETANO.

Primo Violoncello al Cembalo

Sig. MERIGHI VINCENZO.

Altro primo Violoncello in sostituzione al sig. Merighi

Sig. STORIONI GAETANO.

Primo Contrabbasso al Cembalo

Sig. LUIGI ROSSI.

Prime Viole.

Signori MAINO CARLO = TASSISTRO PIETRO.

Primi Clarinetti a perfetta vicenda

Signori CAVALLINI ERNESTO = CORRADO FELICE.

Primi Oboe a perfetta vicenda

Signori YVON CARLO = DAELLI GIOVANNI.

Primi Flauti

per l'Opera

Sig. RABONI GIUSEPPE.

pel Ballo

Sig. MARCORA FILIPPO.

Primo Fagotto

Sig. CANTÙ ANTONIO.

Primo Corno da caccia

Sig. MARTINI EVERGETE.

Altro primo Corno

Sig. GELMI CIPRIANO.

Prima Tromba

Sig. VIGANÒ GIUSEPPE.

Arpa

Sig. REICHLIN GIUSEPPE.

gar nervös auf den Fingernägeln gekaut? Das sind Fragen, die Martin Chusid¹ in Bezug auf die Uraufführung einer anderen Oper stellte, nämlich Verdis *Giovanna d'Arco* (1845), um dann zu dem Schluss zu gelangen, dass Verdi während der Aufführung auf dem Klavier² mitgespielt habe. Diese Annahme ist allerdings unzutreffend.

Als Verdis Karriere begann³, fiel die Aufgabe der Orchesterleitung einer Opernvorstellung noch in die Kompetenz des 1. Geigers bzw. Konzertmeisters, der als *Direttore d'orchestra*⁴ (oder *Capo d'orchestra* oder *Violino di spalla*) bezeichnet wurde. Bei der Uraufführung von Verdis *Oberto* (1839) war ausweislich des Uraufführungslibrettos der „Primo Violino, Capo e Direttore d'orchestra“ Eugenio Cavallini. Die andere wichtige Figur im Zusammenhang der *Einstudierung* der Oper war der *Maestro concertatore* oder *Maestro al Cembalo*. Beide Funktionen wurden im Libretto üblicherweise angegeben, wie hier im Uraufführungslibretto des in der Herbststazione 1839 an der Mailänder *Scala* uraufgeführten *Oberto*⁵ (vgl. gegenüberliegende Seite).

Direttore d'orchestra

Der *Direttore d'orchestra*, also der 1. Geiger, hatte in der Organisationsstruktur eines italienischen Theaters eine herausgehobene Position, wie sich daran erkennen lässt, dass er nicht nur musikalische, sondern auch disziplinarrechtliche Kompetenzen hatte. So musste er nicht erschienene Instrumentalisten, oder solche, die nicht genügend geübt hatten, der *Impresa* melden und gegebenenfalls die Strafzahlung für die Instrumentalisten festlegen. Im vorliegenden Zusammenhang ist aber nur seine musikalische Aufgabe von Relevanz. Und diese war in erster Linie, Opernvorstellungen zu leiten und vorher die Orchesterproben abzuhalten. Einen Dirigenten im modernen Sinne gab es 1839 in einem italienischen Opernhaus noch nicht. Die Praxis der Orchesterleitung durch den ersten Violinisten hielt sich in Italien bis in die 1870er Jahre⁶, wobei es an einem und demselben Theater geschehen konnte, dass die eine Aufführung von einem 'modernen' Dirigenten, die andere von einem Violinisten geleitet wurde.

Die bevorzugte Leitungs-Methode war, dass der *Direttore d'orchestra* die Einsätze – wenn er sie nicht selbst spielte – durch Körperbewegungen angab (und nicht etwa,

1 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, no. 1 (1990): 22.

2 Chusid verwendet das neutrale Wort „keyboard“. Er nimmt an, Verdi habe tatsächlich während der Vorstellung auch mitgespielt. Dafür gibt es keinen Beleg. Zudem wäre der Vorgang so ungewöhnlich, dass sich dafür Spuren in den gedruckten Quellen des 19. Jahrhunderts hätten erhalten müssen.

3 Cf. zum Folgenden Linda B. Fairtile, „The Violin Director and Verdi's Middle-Period Operas“, in *Verdi's Middle Period. 1849–1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, ur: Martin Chusid (Chicago/London, 1997), 413–426 und Martin Chusid, „A Letter by the Composer about Giovanna d'Arco and Some Remarks on the Division of Musical Direction in Verdi's Day“ (Anm. 1).

4 Cf. auch Giuseppe Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un Primo Violino Direttore d'Orchestra* (Triest, 1811), der allerdings die Situation am Ende des 18. Jahrhunderts schildert und darum bei den folgenden Überlegungen außer Acht gelassen werden kann.

5 *OBERTO. CONTE DI S. BONIFACIO. Dramma in due atti. Da rappresentarsi nell'I.R. TETRO ALLA SCALA. L'autunno 1839.* Milano: Per Gaspere Truffi M.DCCC.XXXIX.

6 Cf. Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: Trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, delle agenti teatrali, ecc. ecc.*, vol. 2 (Mailand, 1872), 104. Nach Rosmini herrschte an den meisten italienischen Theatern noch die alte Praxis.

wie gelegentlich zu lesen ist, durch lautes Taktschlagen mit dem Bogen⁷), was in einem Streichquartett gut funktionieren mag, aber in einem großen Orchester problematisch ist, insbesondere dann, wenn nicht alle Orchestermitglieder den 1. Geiger sehen können. Üblicherweise⁸ saß darum der *Direttore d'orchestra* vor dem Orchester auf einem leicht erhöhten Sitzplatz. Wesentlich ist hierbei, dass er im Gegensatz zur französischen und deutschen Tradition *vor* dem Orchester saß, also zwischen Zuschauern und Orchester, woraus sich später der auch heute noch übliche Platz des mit einem Taktstock arbeitenden Opern-Dirigenten ergeben wird. Die erste Reihe der ersten Violinen saß – von der Bühne aus gesehen – *hinter* dem *Direttore d'orchestra*, also näher an der ersten Zuschauerreihe als dieser bzw. im Rücken des *Direttore d'orchestra* und wandte ihrerseits dem Publikum den Rücken zu.

Um eine Opernvorstellung leiten zu können, hatte der *Direttore d'orchestra* eine speziell für ihn hergestellte Stimme, die „Violino principale“, auf dem Pult stehen⁹. Diese bestand aus der vollständigen Stimme der 1. Violine, was belegt, dass der *Direttore d'orchestra* während der Vorstellung auch selbst mitspielte, und zwar aus meistens zwei, seltener mehr Systemen auf dem Notenblatt, in welche die jeweils wichtigen Stimmen der Partitur und weitere Angaben wie z.B. „tutti“ eingetragen waren. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren Opern mithilfe einer „Violino principale“-Stimme noch problemlos zu dirigieren, weil der Orchestersatz häufig sich wiederholende rhythmische Formeln aufwies und noch nicht so ausdifferenziert in Bezug auf einzelne individualisierte Stimmen und die Klangbalance von Instrumentengruppen war wie später in den 1860er Jahren. Die letzte „Violino principale“-Stimme zu einer Oper Verdis, nämlich zu *Un ballo in maschera* (1859) enthielt wesentlich mehr Informationen als es noch in den 1840er Jahren üblich gewesen war und ähnelte einer 'zusammengezogenen' und abgekürzten Partitur. Schon der *Ballo in maschera* wies jedoch im Grunde eine zu komplizierte Partitur auf, um die Aufführung aus einer „Violino principale“-Stimme zu leiten, und als 1876 der *Direttore d'orchestra* des Théâtre Italien in Paris, eine „Violino principale“-Stimme forderte, aus der er die *Aida*-Aufführung leiten wollte, falls Verdi oder Emanuele Muzio aufgrund von Gesundheitsproblemen ausfallen sollten und er als Dirigent einspringen müsste, war Verdi der Meinung, *Aida* könne man nicht mehr aus einer „Violino principale“-Stimme dirigieren¹⁰.

Aus der Leitung einer Vorstellung durch den *Direttore d'orchestra* ergab sich allerdings häufig die für italienische Opernhäuser typische mangelnde Präzision. Der englische Musiker Francis Edward Bache hat die Besonderheit des italienischen Orchesterklangs dieser Zeit beschrieben. Im *Teatro Grande* in Triest wurden in der von Oktober bis Dezember dauernden *Autunno*-Saison 1856 Verdis Opern *La traviata*, *Giovanni*

7 Cf. z.B. zu dieser Fehlinformation schon 1777 [Pierre Ange Goudar], *Le brigandage de la musique italienne* ([Paris], 1777), 119–121. Der Takt wurde nur in der Kirchenmusik laut geschlagen. Auf weitere Belegstellen muss hier aus Platzgründen verzichtet werden.

8 Cf. „Direktion eines Orchesters“, in *Wahrheiten die Musik betreffend. Gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann. Erstes Stück* (Frankfurt, 1779), 44. Der Autor ist wahrscheinlich Joseph Martin Kraus. Auch in London saß Michael Costa auf einem erhöhten Sitzplatz.

9 Cf. zum Folgenden Fairtile, „The Violin Director and Verdi's Middle-period Operas“ (Anm. 3).

10 Vgl. den bei Luke Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“, in *Performance Practice Review* 4, no.1 (1991): 62; abgedruckten Brief Muzios („Il primo violino, come mi diceva anche Verdi, non sarebbe mai capace di dirigere l'Aida [...]“).

di *Guzman* (= *I vespri siciliani*) und *Luisa Miller* aufgeführt¹¹. Zwei dieser Opern hat Bache gehört. Und er konnte die von ihm als unpräzise empfundene italienische Aufführungspraxis unmittelbar mit jener in Dresden und Leipzig vergleichen, die ihm aus eigener Erfahrung gut bekannt war.

*In Triest hörte ich zwei Opern von Verdi im Teatro grande. Das Orchester und Chor sind erträglich, und die drei wichtigsten Sänger waren wirklich sehr gut, soweit man das beurteilen kann, wenn man nur Verdi hört. [...] Dies ist das Theater, wo Ricci Direktor ist. Sie wissen, in Italien probt der Direktor nur die Oper, in den Aufführungen gibt es keinen Dirigenten. Die erste Geige führt, wie dies früher der Fall vor Costas Zeit in London war. Das Ergebnis ist manchmal ein Mangel an Präzision, sehr verschieden vom deutschen Spielen-wie-ein-Uhrwerk, aber aber sie begleiteten in Triest die zarten Teile sehr schön.*¹²

Auch Alberto Mazzucato, der *Maestro concertatore* der *Scala* wies auf diesen »Mangel an Präzision« hin, als er 1845 kritisierte, dass es insbesondere dann, wenn der *Direttore d'orchestra* die Einsätze nicht mit dem Bogen angab, sondern selbst spielte, häufig zum »Oszillieren« des Orchesters komme, weil der *Direttore d'orchestra* früher einsetze als der Rest des Orchesters, das erst auf diesen Einsatz reagieren musste¹³.

Maestro concertatore

Wie erwähnt, war der *Direttore d'orchestra* für die Leitung der *Opernvorstellung* zuständig, was aber nicht bedeutete, dass er die Oper auch insgesamt einstudierte. Er arbeitete jedenfalls nicht mit den wichtigsten Mitwirkenden, den Sängern, und auch nicht mit dem Chor. Für die Einstudierung der Solisten war der *Maestro concertatore* oder *Maestro al Cembalo* zuständig. Die Bezeichnung *Maestro al Cembalo* für den *Maestro concertatore* an der *Scala* war um 1840 nur noch ein Relikt der Tradition. Tatsächlich war das Cembalo schon zu Rossinis Zeiten durch ein Klavier ersetzt worden. Üblicherweise war dem *Maestro concertatore* noch ein *Istruttore dei Cori* bzw. ein *Direttore dei cori* zum Einstudieren der Chöre untergeordnet (an der *Scala* waren das 1839 Antonio Cattaneo und Giulio Granatelli). Der *Direttore d'orchestra* war lediglich verpflichtet, die Proben des *Maestro concertatore* mit den Solisten zu besuchen und zuzuhören, damit er sich die *Tempi* einprägen konnte. Wie oft der *Direttore d'orchestra* bei diesen Proben auftauchte, blieb seinem Gutdünken überlassen, was dazu führen konnte, dass er höchst selten dort anwesend war. Während der Aufführung war es

11 *Lirica a Trieste 1851–1860*, abgerufen am 10. 2. 2015, http://it.wikipedia.org/wiki/Lirica_a_Trieste_1851-1860.

12 Constance Bache, *Brother Musicians: Reminiscences of Edward and Walter Bache* (London/New York, 1901), 91–92 („In Trieste I heard two operas of Verdi's at the grand theatre; the orchestra and chorus are tolerable, and the three principal singers were really excellent, as far as one can judge by hearing only Verdi. [...] This is the theatre where Ricci is director. You know in Italy the director only rehearses the opera; in the performances there is no conductor; the first violin leads, as used to be the case before Costa's time in London. The result is sometimes a want of precision, very different from german clockwork playing; however they accompanied at Trieste the delicate parts beautifully.“)

13 Cf. Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte* (Venedig, 1998), 88.

auch der *Maestro concertatore*, der als einzige Person im Orchestergraben die Partitur vor sich hatte (die andere Person mit einer vollständigen Partitur war häufig der Souffleur, der aber in Italien üblicherweise auf der Bühne in einer Gasse stand).

Ursprünglich hatte der *Maestro al Cembalo* die Secco-Rezitative zu begleiten, was aber um 1840 nur noch bei der Aufführung älterer *opere buffe* eine Rolle spielen konnte, weil in neueren Opern keine Secco-Rezitative mehr vorhanden waren, so dass der *Maestro al Cembalo* zur Untätigkeit während der Vorstellung verdammt war. Dieser Funktionswandel spiegelt sich auch im Uraufführungslibretto des *Oberto*: Dort ist nicht nur der *Maestro al Cembalo*, Giacomo Panizza, angegeben, sondern auch sein Stellvertreter, Giovanni Bajetti. Wie vermutlich alle *Maestri al Cembalo* war Panizza nämlich üblicherweise nur in den ersten drei Vorstellungen anwesend und übergab für die folgenden Vorstellungen seine Aufgabe an seinen Stellvertreter. Das war nur allzu verständlich, denn der *Maestro al Cembalo* hatte bei einer Oper ohne Secco-Rezitative lediglich die Aufgabe „das Blatt der Partitur, sobald deren untere Zeile vom Kontrabassisten und Violoncellisten, die ihm je einer zu jeder Seite sich befinden, abgespielt ist, umzuwenden“¹⁴ (die Aufstellung von Violoncello und Kontrabass war ebenfalls ein Relikt der Continuo-Praxis des 18. Jahrhunderts). Und wenn bei der Uraufführung einer Oper ein Komponist wie Verdi die Funktion des *Maestro al Cembalo* einnahm, dann blieb ihm ebenfalls nichts anderes übrig, als still die Seiten der Partitur umzublättern.

Am »Cembalo« saß in der Uraufführung des *Oberto* mit Gewissheit Verdi selbst. Er wird nämlich mit Merelli, dem Impresario der *Scala*, einen der üblichen Standardverträge für Komponisten abgeschlossen haben. Und diese verpflichteten den Komponisten bis zur dritten Vorstellung »al Cembalo« zu sitzen. Wir wissen aber auch indirekt aus einem Bericht über die Uraufführung des *Oberto*, dass Verdi „al Cembalo“ gesessen haben und während der Proben die Pflichten des *Maestro al Cembalo* ausgeführt haben muss. In diesem Bericht wird nämlich ausdrücklich darauf hingewiesen, Panizza sei nur für die Einstudierung der „älteren Opern“ zuständig gewesen, also nicht für Uraufführungen¹⁵.

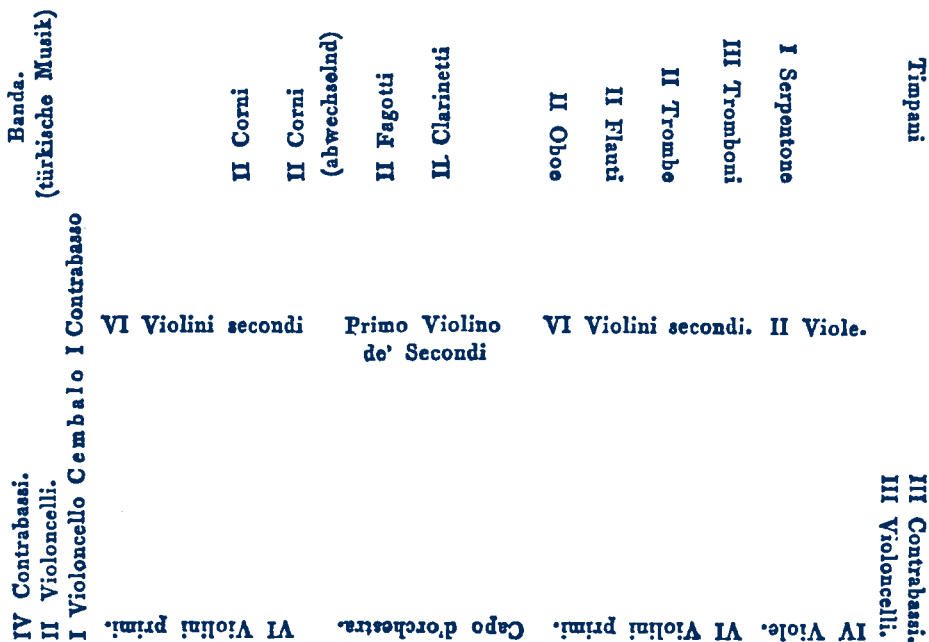
Für die Uraufführung von Verdis *Oberto* wird der *Maestro al Cembalo* Panizza nur deswegen im Libretto genannt, weil die entsprechenden Druckplatten mit der Standardbesetzung bei den verschiedenen Libretti der *stagione* immer wieder verwendet wurden und nicht – wie heute in einem Programmheft – an die aktuelle Aufführung angeglichen wurden. Der Komponist wurde also, auch wenn er *Maestro al Cembalo* bzw. *Maestro concertatore* war und als solcher, wie auch beim *Oberto* zu vermuten, wesentlich an der Vorbereitung der Uraufführung beteiligt war, als solcher im Libretto nicht vermerkt.

Welchen Einfluss konnte Verdi auf die Uraufführungsvorstellung des *Oberto* nehmen? Die Frage ist leicht beantwortet: gar keinen. Das geht einerseits aus dem Sitzplan des Orchesters der *Scala* hervor und andererseits aus einem daraus resultierenden, aber gescheiterten Reformversuch Donizettis im Jahr 1834. Die folgende Abbildung stammt aus dem Jahr 1825, der Sitzplan hatte sich aber bis 1834 nicht geändert¹⁶.

14 „Herbststagione in Italien (1839) usw. Lombardisch-Venezianisches Königreich“ in *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42, no. 6 (1840): 102. Die Aussage bezieht sich auf Panizza, den *Maestro al Cembalo* der *Scala*.

15 „Herbststagione in Italien (1839)“ (Anm. 14), 102.

16 Die Abbildung ist der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 27, no. 8 (1825): 131–132 entnommen.



Wie man unschwer an der rechteckigen Form erkennen kann (die Aufstellung müsste aufgrund der Bühnenform ungefähr halbkreisförmig sein), gibt der Plan kein realistisches Abbild der Orchesteraufstellung wieder, sondern ein schematisches. In der Realität befand sich auch an der *Scala* die Reihe der „VI. Violini primi“ hinter dem „Capo d’orchestra“¹⁷ (durch die Umkehr der Buchstaben wird korrekt angedeutet, dass die Geiger mit dem Rücken zum Publikum saßen). Dadurch ergibt sich aber auch für das „Cembalo“ und das damit verbundene „Violoncello“ bzw. den „Contrabasso“ – auch hier ist der Plan schematisch: die beiden befanden sich in der Realität hinter dem *Maestro al Cembalo*, sonst hätten sie ihre Stimmen nicht aus der Partitur spielen können – ein Platz, der entweder auf gleicher Höhe mit den ersten Violinen war oder nur wenig vor diesen in Richtung auf die Bühne. In beiden Fällen sah der *Direttore d’orchestra* den *Maestro al Cembalo* also gar nicht oder nur schlecht, zumal er sich auf das vor ihm sitzende Orchester und die Sänger konzentrieren musste. Ein Blickkontakt war kaum möglich und im Normalfall, da die Tätigkeit des *Maestro al Cembalo* ja nichts zur Aufführung beitrug, auch unnötig. (Wenn ältere Opern mit Secco-Rezitativen aufgeführt wurden, alternierten die Tätigkeiten von *Maestro al Cembalo* und *Direttore d’orchestra*, so dass ein Blickkontakt ebenfalls nicht zwingend erforderlich war.) Zum Problem wurde diese Sitzordnung aber gerade dann, wenn ein Komponist selbst eine Oper als *Maestro concertatore* einstudiert hatte und auch in der Aufführung Einfluss auf deren

17 Das lässt sich zwar nur indirekt nachweisen, unter anderem durch die von Donizetti angestrebte Reform, aber eine andere Annahme über die Sitzordnung, die ja auch an anderen Opernhäusern gängig war, wäre abwegig.

Leitung nehmen wollte. Donizetti versuchte darum 1834, eine Orchesteraufstellung an der *Scala* durchzusetzen, bei der die Streicher in der Mitte des Orchesters platziert waren und der *Maestro al Cembalo* – d.h. in diesem Falle der Komponist – mitten unter ihnen und in unmittelbarer Nähe des *Direttore d'orchestra*, damit er diesem durch Zurufe und Gesten zumindest das Tempo angeben konnte¹⁸, was im Umkehrschluss bedeutet, dass dies bei der üblichen Orchestersitzordnung nicht möglich war. Diese Reform, bei der Donizetti sich im Hinblick auf den Sitzplatz des *Maestro al Cembalo* an der Orchesteraufstellung in Neapel orientierte, ließ sich jedoch nicht durchsetzen.

Pietro Romani

Auch der *Maestro concertatore* hatte nicht nur musikalische Pflichten. In Florenz etwa war der *Maestro concertatore* Pietro Romani (ein Onkel des Librettisten Felice Romani) „mit Allem, mit der Musik, den Costümen und Decorationen, der Maschinerie“ befasst, „kurz, er setzt ein Werk im weitesten Sinne des Wortes in Scene“¹⁹. Vermutlich war der Umfang dieser Tätigkeit in Florenz weiter gefasst als an anderen Theatern, was aber nichts daran ändert, dass der *Maestro concertatore* auch andernorts für mehr als nur das Einstudieren der Solisten zuständig war. Über die Proben Romanis für Verdis 1847 in Florenz uraufgeführten *Macbeth* sind wir durch Marianna Barbieri Nini, die erste Sängerin der Lady Macbeth, gut informiert²⁰. Aus der Beschreibung Barbieri Ninis geht nicht genau hervor, wie man sich die Proben vorstellen muss. Normalerweise leitete der *Maestro concertatore* die Klavierproben mit den Sängern und hatte danach keine wesentliche Funktion mehr. Da Verdi aber nur mit Romani kommunizierte und nicht mit dem „primo violino“ und *Direttore d'orchestra* Alamanno Biagi, scheint Romani auch die Orchesterproben geleitet zu haben.

Mit Romani vollzog sich offenbar ein erster Schritt in der Entstehung des modernen Dirigenten. In den Libretti des *Teatro in via della Pergola* in Florenz zeigt sich nämlich ein auffällender Wandel. Noch in den 1820er Jahren rangierte Romani in den Verzeichnissen der Libretti an zweiter Stelle hinter dem *Direttore d'orchestra* (damals noch Nicola Petrini Zamboni²¹) und wurde als *Maestro Direttore della Musica* bezeichnet. Daneben gab es noch einen *Maestro al Cembalo*, der in den 1820er Jahre noch eine reale Funktion bei der Begleitung von Secco-Rezitativen in komischen Opern

18 Cf. den Brief Donizettis an Visconti vom 17. 1. 1834 in Guido Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario* (Bergamo, 1948), 343–344. Die gegenteilige Interpretation des Briefs von Michael Rose („The Italian Tradition“ in *The Cambridge Companion to Conducting*, ur. José Antonio Bowen [Cambridge, 2003], 150) verkennt, dass Donizetti hier über einen Ausnahmefall spricht, der gerade das Dilemma des einflusslosen Komponisten bereinigen soll.

19 „Florenz“ in *Neue Berliner Musikzeitung* 7, no. 4 (1853): 31 (Meldung über die Premiere des Propheten von Meyerbeer, den Romani angeblich in nur fünf Tagen einstudiert hatte).

20 Cf. Eugenio Checchi, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere* (Florenz 1887), 64–68 bzw. in der revidierten zweiten Auflage des Buchs unter dem Titel *G. Verdi (1813–1901)* (Florenz, 1901), 90–96.

21 Zamboni war, allerdings mit Unterbrechungen, von 1817 bis 1837 *Primo violino und Direttore d'orchestra am Teatro della Pergola in Florenz*. Cf. Franco dell'Amore, „Nicola Petrini Zamboni“ in *Le vite di Cesenati*, vol. 1, ur. Carlo Dolcini und Giovanni Fabbri (Cesena, 2007), 35–42.

hatte. Spätestens seit der zweiten Hälfte der 1830er Jahre hatte sich das Verhältnis zwischen dem *Direttore d'Orchestra* und Romani umgekehrt. Romani firmierte in den Verzeichnissen an erster Stelle, und zwar als „Maestro e Direttore delle Opere“, erst danach wurde Alamanno Biagi als „Capo e Direttore di Orchestra“ verzeichnet. Wie die beiden sich die Leitungsaufgaben aufteilten, lässt sich kaum sagen. Aber spätestens in jener Zeit, in der Verdi seinen *Macbeth* probte, leitete Romani die Uraufführungsvorstellungen selbst, also nicht mehr der *Direttore d'orchestra*, der wohl erst ab der vierten Vorstellung die Orchesterleitung übernahm²². Romani hat also in den 1840er Jahren allmählich einen Zustand hergestellt, den der heute berühmtere Angelo Mariani in Sizilien zunächst vergeblich anstrebte, nämlich dass die Leitung der Proben und der Aufführung in einer einzigen Hand lagen, also der *Maestro concertatore* und der *Direttore d'orchestra* ein und dieselbe Person waren.

Angelo Mariani

Die Zusammenfassung der Funktionen von *Maestro concertatore* und des *Direttore d'orchestra* in einer Person schreibt man heute meistens – und wie zu sehen war – fälschlicherweise Angelo Mariani zu. Das hängt vermutlich damit zusammen, dass der historische Bekanntheitsgrad Marianis durch seine Freundschaft zu Verdi und seine berühmte *Lohengrin*-Aufführung 1871 in Bologna höher war als der Romanis. Für die Zeitgenossen um 1850 war das Verhältnis des Bekanntheitsgrades zwischen Romani und Mariani aber genau umgekehrt²³.

1844 scheint Mariani mit dem Versuch der Zusammenfassung von *Maestro concertatore* und *Direttore d'orchestra* in Messina noch gescheitert zu sein, spätestens 1847 im *Teatro Carcano* in Mailand gelang es ihm jedoch, dies durchzusetzen, d.h. er arbeitete ebenso wie Romani in Florenz²⁴, und übernahm auch die Leitung der ersten Vorstellungen. Man darf in beiden Fällen aber nicht vergessen, dass nach diesen ersten Vorstellungen üblicherweise und auch noch in den 1870er Jahren, ein *Direttore*

22 Das geht eindeutig aus der folgenden Formulierung hervor: „L'orchestra diretta dal maestro Pietro Romani, la quale procedè pochissimo sicura nella prima esecuzione, portò nella seconda uno studio più scrupoloso, e fece meglio gustare l'insieme della musica.“ (Q. M. Archi, „Firenze“ [= Bericht über die Uraufführung von Poniatowskis *Esmeralda*, der aus der *Rivista di Firenze* übernommen wurde] in *Bazar di Novità Artistiche*, J *Letterarie e Teatrali* 7, no. 57 (1847): 228.

23 Dazu trug auch bei, dass Romani ein berühmter Gesangslehrer war. Die Tätigkeit als Gesangslehrer (auch Mazzucato war als solcher berühmt) war für einen *Maestro concertatore* nicht ungewöhnlich, sondern eher die Regel. Da er ja ständig mit Sängern arbeitete und an den großen Theatern auch mit den berühmten, hatte er intime Kenntnisse von deren Gesangstechnik, die er als Lehrer weitergeben konnte.

24 Cf. Antonio Ghislanzoni, *Libro serio*, hier zitiert nach der elektronischen Ausgabe im PDF-Format: http://www.liberliber.it/mediatca/libri/g/ghislanzoni/libro_serio/pdf/libro__p.pdf, abgerufen am 10. 2. 1015. Auf S. 7 wird der Beginn von Marianis Karriere als *Maestro concertatore* auf das Jahr seiner Ankunft in Mailand (1846) datiert, doch war er in diesem Jahr noch *Direttore d'orchestra* am Teatro Rè (S. 8), so dass er die zusätzliche Funktion des *Maestro concertatore* erst im folgenden Jahr am Teatro Carcano übernommen haben kann. 1852 wurde Mariani dann „*maestro concertatore e direttore di orchestra*“ am Teatro Carlo Felice in Genua (S. 12). Aus der *Nabucco*-Episode bei Ghislanzoni (S. 11–12) geht klar hervor, dass Mariani Premieren dirigierte (was er nicht hätte tun können, wenn er nur *Maestro concertatore* gewesen wäre). Wie zu sehen war, ist allerdings die Aussage (S. 12), Mariani sei der erste gewesen, der die Funktionen des *Maestro concertatore* und des *Direttore d'orchestra* in einer Person vereinte, wohl falsch (wie andere im *Libro serio* auch). Ghislanzonis Buch war 1879 erschienen und ging auf eine Artikelserie in der *Gazzetta musicale* di Milano 1867 zurück. In Bezug auf Mariani handelt es sich ziemlich eindeutig um eine Propagandaschrift im Sinne Ricordis, dem Ghislanzoni eng verbunden war.

d'orchestra, also ein dirigierender Geiger die weiteren Vorstellungen übernahm²⁵. Mariani war vermutlich auch der erste Dirigent in Italien, der einen Taktstock benutzte und nicht mehr mit dem Geigenbogen dirigierte²⁶.

Es ist allerdings unklar, ab wann Mariani vom Dirigieren mit dem Bogen zum Dirigieren mit dem Taktstock wechselte. 1855 wird in der *Gazetta di Milano* noch ausdrücklich erwähnt, dass er den Bogen zum Dirigieren verwendete²⁷. Für 1857 wissen wir aber von Mariani selbst, dass er die Uraufführung von Verdis *Aroldo* in Rimini aus der Partitur dirigierte²⁸. Dies dürfte mit einem Bogen in der rechten Hand und einer Geige in der linken wegen des häufigen Umblätterns der Partitur unmöglich gewesen sein, so dass man annehmen muss, Mariani habe in Rimini mit einem Taktstock dirigiert. Einen Nachweis über ein Dirigat mit Taktstock bei der Produktion des *Ballo in maschera* 1860 in Bologna gibt es zwar nicht, doch nach Marianis eigener Aussage aus dem Jahr 1866²⁹ benutzte er den Bogen seit 1860 grundsätzlich nicht mehr zum Dirigieren. Indem Mariani aber einfach den Bogen durch den Taktstock ersetzte, ohne dabei die Position zu wechseln, ergab sich jene Position des Operndirigenten zwischen Zuschauerraum und Orchester, die sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert allgemein durchzusetzen begann (und die auch Verdi bevorzugte³⁰).

Die verlorene Macht des Komponisten

Marianis fulminante und erfolgreiche Tätigkeit als *Maestro concertatore e Direttore d'orchestra* entsprach zunächst durchaus den Vorstellungen Verdis in Bezug auf den Leiter eines italienischen Opernorchesters, denn seit den 1860er Jahren zählte die Vereinigung von *Direttore d'orchestra* und *Maestro concertatore* in einer Person als *Maestro concertatore e Direttore d'orchestra* (wie der Operndirigent in Italien noch

25 Auch der *Direttore d'orchestra* am Teatro Carlo Felice in Genua, an dem Mariani seit 1852 tätig war, dirigierte immer noch komplette Vorstellungen nach alter Weise (vgl. den bei Luke Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“ [Anm. 10], 52 abgedruckten Brief), vermutlich vor allem, wenn Mariani krank war oder auswärts dirigierte. Mariani betrachtete allerdings die *Direttori d'orchestra* als bloße Mechaniker. Um die Interpretation einer Partitur im emphatischen Wortsinn sicherzustellen, war es notwendig, dass der Dirigent alle Vorstellungen (und nicht nur die ersten drei) selbst dirigierte, eine Notwendigkeit, die Mariani bei der Vorbereitung des *Don Carlos* in Bologna 1867 sehr deutlich wurde. Freilich kollidierte das mit seinen Dienstpflichten in Genua.

26 Der Taktstock war eine französische Erfindung des 18. Jahrhunderts und wurde dann etwa zwischen 1810 und 1820 von deutschen Dirigenten übernommen. Das war in Italien natürlich bekannt, und im Ausland dirigierten italienische Komponisten darum auch mit dem Taktstock. In Italien selbst war es wohl Emanuele Muzio, der Schüler und Assistent Verdis, der schon in den 1850er Jahren mit dem Taktstock dirigierte. Dies war notwendig, weil Muzio nicht Geige spielen konnte. Er kannte zudem die nicht-italienische Praxis aus eigener Erfahrung. In Italien war Muzios Dirigat mit dem Taktstock aber eine kuriose Besonderheit, auf die in der Presse ausdrücklich hingewiesen wurde.

27 Vgl. Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“ (Anm. 10), 49.

28 Vgl. Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“ (Anm. 10), 52.

29 1866 verfasste Mariani eine Autobiographie für Giulio Ricordi. Cf. Frank Walker, *The Man Verdi* (New York 1962), 290; das Bologna betreffende Zitat aus der Autobiographie auf S. 292. In einem von Walker (S. 323) auf 1864 datierten Brief in den *Copialelettere (I copialelettere di Giuseppe Verdi)*, ur. Gaetano Cesari und Alessandro Luzio [Mailand 1913], dort Fußnote S. 256–257) spricht Verdi in Bezug auf das Dirigat Marianis von dessen „bacchetta“, also einem Taktstock.

30 „Chez nous, d'abord le directeur (M. Verdi appelle le chef d'orchestre un directeur) se tient non pas immédiatement derrière le trou du souffleur, mais devant son orchestre et près de la première rangée des spectateurs. Il lui est permis de surveiller ainsi les instrumentistes qui, en Italie bien plus qu'ici encore, sont souvent très indisciplinés.“ (H.F.G., „Une entrevue avec M. Verdi“, in *Journal des débats* vom 5. April 1894 [Abendausgabe]). Aus dem Zusammenhang geht hervor, dass Verdi diese Position des Dirigenten für die bessere im Vergleich zum Dirigenten der Pariser Opéra hielt.

heute genannt wird) zu den expliziten Reformplänen Verdis in Bezug auf die italienischen Opernhäuser³¹. Aber warum wollte das Verdi überhaupt? Im großen und ganzen schien die italienische Doppeldirektion ja doch zu funktionieren.

Die Aufgabe von *Direttore d'orchestra* und *Maestro concertatore* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Realisierung der Partitur. Sie hatten dafür zu sorgen, dass die Musiker das spielten, was in der Partitur niedergeschrieben war, beginnend mit der schlichten Tatsache, dass der Orchesterklang rhythmisch präzise sein musste und die Orchestermusiker nach Möglichkeit sauber intonierten sowie die Angaben des Komponisten in der Partitur ausführten. Freilich notierte der Komponist viele Angaben in der Partitur nicht. Wie schnell das *Allegro* oder *Moderato* einer Cabaletta genommen werden musste, ging z.B. nicht aus der Partitur hervor. Das war insofern kein Problem als es dafür Konventionen gab, die jeder Musiker kannte (und die auch die sehr kurzen Probenzeiten ermöglichten). Verdis *Oberto* entsprach so sehr den Konventionen der Zeit, dass es wohl kaum zu interpretatorischen Diskussionen während der Proben kam. Bei *Macbeth* war das schon schwieriger und beim *Rigoletto* gab es Passagen, die man nicht mehr nur aufgrund des Traditionswissens und ohne Zusatzinformationen, wie sie etwa Metronomzahlen waren³², aufführen konnte. Wie schnell etwa das *Andante sostenuto* des *Preludio* gespielt werden sollte, war ohne die zugehörige Metronomzahl völlig unklar. Das galt auch für andere Passagen der Partitur, so dass Verdi das Distributionsmaterial Ricordis mit Metronomzahlen versehen ließ (Ricordi druckte zum ersten Mal auch die Orchesterstimmen mit Metronomzahlen).

Komplizierte Partituren, die nicht mehr vollständig in der Tradition ruhten, machten eine Interpretation notwendig, weil es für die Abweichungen von den üblichen musikalischen Topoi keine Vorbilder gab und weil die Schriftform der Partitur nicht ausreichend war, um alle Angaben zu machen, die für die Realisierung einer Partitur notwendig waren (allein die Metronomangaben waren jedenfalls dafür nicht ausreichend). Wenn unter diesen Umständen zwei – nicht selten sogar untereinander konkurrierende – Personen mit Einstudierung und Leitung einer Oper beschäftigt waren, deren Meinungen möglicherweise nicht übereinstimmten, war eine Realisierung der Werkidee im Sinne des Komponisten gefährdet und jedenfalls vom Zufall und vom Machtverhältnis von *Maestro concertatore* und *Direttore d'orchestra* abhängig. Mariani hingegen, als Alleinverantwortlicher für die Opernvorstellungen, besuchte Verdi in St. Agata und besprach mit ihm die Partitur. Verdi konnte ihm also das, was aus der Partitur nicht unmittelbar hervorging, mündlich mitteilen. Das schien ein optimaler Zustand zu sein, was sich jedoch sehr schnell als Irrtum erwies.

31 Vgl. *I Copialettere di Giuseppe Verdi* (Anm. 29), 249.

32 Grolli, ein Kopist von Verdis Verleger Ricordi, wusste nicht, in welchem Tempo das *Preludio* der Oper genommen werden sollte. Eine schriftliche Nachfrage bei Verdi über die Metronomangabe im Juli 1851 blieb erfolglos, weil dieser, wie Muzio schrieb, die Partitur des *Preludio* nicht da habe und und darum das Tempo nicht angeben könne (vgl. Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“ [Anm. 10], 185–186). Vermutlich war das nur eine Ausrede, weil Verdi kurz nach dem Tod seiner Mutter nicht mit solchen Anfragen behelligt werden wollte. Aus dem Brief Muzios geht jedoch zweifelsfrei hervor, dass Verdi – der in das Autograph keine Metronomzahlen eingetragen hatte – Ricordi Metronomzahlen für das Distributionsmaterial angegeben hatte. Offenbar war das beim *Andante sostenuto* des *Preludio* vergessen worden, aber gerade dieses entsprach den üblichen Ouvertüren-Konventionen nicht mehr, so dass in der Tat unklar sein musste, was *Andante sostenuto* ohne konkrete Metronomangabe – sie ist in den gedruckten Partituren dann enthalten – zu bedeuten hatte.

1862 schrieb Mariani an Eugenio Tornaghi (einen Mitarbeiter Ricordis):

Mein lieber Tornaghi: wenn die Farbe der Oper nicht erraten wurde, wenn die dramatischen Effekte, wenn die unbestimmten Farben, die durch die Stimmen hervorgebracht werden müssen, schlecht interpretiert werden, die Instrumente und die Massen nur ausgeführt werden, um dem reinen Notenwert zu folgen, dann, glaube mir, kann die Schönheit einer Partitur vom Publikum nicht verstanden werden. Es reicht nicht, alle forti, alle piano und alle crescendo zu machen, es reicht nicht, das Tempo mit dem Metronom zu messen. Es gibt einen großen Unterschied zwischen forte und forte, zwischen piano und piano, zwischen crescendo und crescendo; so wie ein Stück Musik im selben Tempo ausgeführt, verschiedene Farben hervorbringen kann – je nach Betonung und aufgrund des gewissen Etwas, das man hören lassen kann, das man im praktischen Tun erklären kann, von dem es aber nicht möglich ist, es mit musikalischen Schriftzeichen anzugeben.³³

Vom Willen des Komponisten war hier nicht die Rede, auch nicht davon, dass man diesen – wie Verdi – ja fragen könne, wie eine Partitur zu realisieren sei. Stattdessen wird der Wert von Metronomangaben und Lautstärkebezeichnungen in der Partitur ebenso in Frage gestellt wie die Notendauern. Mariani wurde mit einer solchen Auffassung der Partitur zum ersten modernen italienischen Operndirigenten, nämlich indem er sich zum interpretierenden Dirigenten wandelte.

Das war jedoch genau das, was Verdi nicht wollte, der zwar an Ricordi schrieb³⁴, der Erfolg seiner neuen Opern läge meistens in der Hand des Dirigenten, der ebenso notwendig sei wie der Tenor oder die Primadonna. Aber einen mitschöpferischen Akt des Dirigenten lehnte Verdi strikt ab. Der Dirigent müsse die Ideen des Komponisten verstehen und wiedergeben. Jene Dirigenten, die das nicht täten, seien eine Geißel Gottes³⁵. Als Giulio Ricordi dann in einem Artikel in der *Gazetta musicale di Milano* die Wichtigkeit des Dirigenten darstellte, schoss er nach Verdis Meinung weit über das Ziel hinaus, da er nicht nur die Vergöttlichung des Dirigenten propagiert habe, sondern auch, dass jede Operaufführung eine Neuschöpfung des Werks sei:

33 Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“ (Anm. 10), 55: „quando non è indovinato il colore dell'opera, quando gli effetti drammatici vengono male interpretati, quando i vaghi colori che devono presentare le voci, gli strumenti e le masse non sono che eseguiti del pure valore delle note, allora, credilo, le bellezze di uno spartito non possono essere comprese dal pubblico. Non basta fare tutti i forti, tutti i piano e tutti i crescendo, non basta misurare i tempi col metronomo. Vi è una grande differenza da forte a forte, da piano a piano, da crescendo a crescendo; come un pezzo di musica eseguito nello stesso movimento può presentare colore diverso a seconda dell'accentazione e di quel non so che, che si può fare sentire, che si può spiegare all'atto pratico, ma che però non è possibile di potere indicare co' segni musicali.“

34 Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi* (Mailand, 1959), vol. 3, 249 („Mettevi ben in mente, mio caro Giulio, che il successo delle opere nostre sta il più delle volte nelle maniche del Direttore. Questi è necessario quanto un tenore od una prima donna.“)

35 Cf. den Brief Verdis an Giulio Ricordi aus dem Jahr 1871: „Hanno torto i fiorentini sulla *Follia* [eine Oper Riccis], o per meglio dire ha torto il direttore che non ha capito e non ha saputo rendere le idee del compositore. Questi Direttori sono un vero flagello! [-] Nelle musiche attuali la direzione musicale e drammatica è una vera necessità. Una volta una prima donna con una cavatina, un rondò, un duetto, ecc. poteva sostenere un'opera, oggi no. [-] Le nostre opere, buono o cattivo, hanno intendimenti ben diversi! Voi che avete in mano una *Gazetta Musicale* predicate dunque il bisogno dei Direttori! Flagellate tutti questi asini, che sono per di più anche impertinenti. Sapete voi che un direttore d'orchestra a Napoli ha osato scrivere sopra una partitura di Meyerbeer (credo *l'Africana*) presso a poco queste parole: 'si omette quest'aria, perchè è cattiva e non si capisce come Meyerbeer abbia osato scrivere tal mostruosità'. Capite? (Carteggi Verdiani, ur. Alessandro Luzio, vol. 4 [Rom, 1947], 242). Verdi schreibt gerade nicht, was Joseph Horowitz in einer mehr als ungenauen Übersetzung unterstellt, nämlich dass ein Dirigent eine Oper zu interpretieren habe (vgl. Joseph Horowitz, *Understanding Toscanini. A Social History of American Concert Life* [Berkeley, 1987], 350).

Dies ist ein Prinzip, das [zurück] zum Barock und zum Flachen führt. Es ist die Straße, die [zurück] zum Barock und und zur falschen musikalischen Kunst des vergangenen Jahrhunderts und der ersten Jahre dieses [Jahrhunderts] führen würde, als die Sänger sich erlaubten, ihre Rollen zu kreieren [zu erschaffen] (wie die Franzosen noch immer sagen) und im Endergebnis daraus alle Arten von Pasticci und Widersinnigkeiten daraus gemacht haben. Nein, ich will nur einen einzigen Schöpfer, und bin zufriedengestellt, wenn man einfach und exakt das ausführt, was niedergeschrieben wurde. Es bleibt schlecht, wenn man nie das ausführt, was niedergeschrieben worden ist. Ich lese in den Zeitungen oft von den Effekten, die sich der Autor nicht vorstellen konnte, aber ich für meinen Teil habe das nie gefunden. Ich verstehe alles, was Sie an die Adresse Marianis sagen. Wir sind uns alle über seine Verdienste einig, aber hier handelt es sich nicht um ein Individuum, und sei es noch so groß, sondern um die Kunst. Ich gestehe weder den Sängern noch den Dirigenten die Freiheit zu, Schöpfer zu sein [creare], was, wie ich schon vorher sagte, ein Prinzip ist, das in den Abgrund führt... Wollen Sie ein Beispiel? Sie haben mir gegenüber bei anderer Gelegenheit einen Effekt gelobt, den Mariani aus der Ouvertüre zur Forza del Destino herausholt, indem er die Blechbläser in G mit einem Fortissimo einsetzen lässt³⁶: Ich missbillige diesen Effekt. Diese Blechbläser müssen nach meiner Vorstellung mezza voce sein und können nichts anderes ausdrücken als den religiösen Gesang des Frate. Das Fortissimo Marianis ändert ihren Charakter vollständig und diese Passage wird zu einer kriegerischen Fanfare. Das hat aber nichts mit dem Inhalt des Dramas zu tun, in dem der kriegerische Teil ganz und gar episodisch ist. Und so sind wir auf der Straße ins Barocke und ins Falsche.³⁷

Bis zu einem gewissen Grade scheint Verdi dieser Straße aber selbst gefolgt zu sein. Er veränderte 1860 in den Korrekturbögen des *Ballo in maschera* nämlich etliche Metronomangaben nachdem er Ende August dieses Jahres zusammen mit Mariani in St. Agata die Partitur studiert hatte. Mariani selbst hatte dabei einen Korrekturabzug des Klavierauszugs von Ricordi zur Hand. Keine vier Wochen später schrieb Mariani an Ricordi, dass er verschiedene Korrekturen in den Klavierauszug geschrieben habe, die Ricordi nach Rücksendung des Klavierauszugs in die Druckplatten des Aufführungsmaterials übernehmen sollte. Unter diesen Korrekturen waren zum größten Teil

36 Tatsächlich ist in der Ricordi-Partitur (Buchstabe J) ein *mf* vorgeschrieben.

37 „Quest'è un principio che conduce al barocco ed al falso. è la strada che condusse al barocco ed al falso l'arte musicale alla fine del secolo passato e nei primi anni di questo, quando i Cantanti si permettevano *creare* (come dicono ancora i Francesi) le loro parti, e farvi in conseguenza ogni sorta di pasticci e controsensi. No: io voglio un solo creatore, e m'accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto; il male sta che non si eseguisce mai quello che è scritto. Leggo sovente nei giornali *d'effetti non immaginati dall'autore*; ma io per parte mia non li ho mai trovati. Capisco tutto quello che dite voi all'indirizzo di Mariani. Tutti siamo d'accordo sul suo merito, ma qui si tratta non di un individuo, per quanto si grande, ma di arte. Io non ammetto né ai Cantanti né ai Direttore la facoltà di *creare*, che, come dissi prima, è un principio che conduce all'abisso... Volete un esempio? Voi mi citaste altra volta con lode un effetto che Mariani traeva dalla sinfonia dell *Forza del Destino* facendo entrare gli *ottoni in sol* con un fortissimo. Ebbene: io disapprovo quest'effetto. Quelli *ottoni a mezza voce* nel mio concetto dovevano, e non potevano esprimere altro, che il Canto religioso del Frate. Il *fortissimo* di Mariani altera completamente il carattere, e quello squarico diventa una fanfara guerriera: cosa che non ha nulla a che fare col soggetto di dramma, in cui la parte guerriera è tutt'affatto episodica. Ed eccoci sulla strada del barocco e del falso.“ (Verdi an Giulio Ricordi, 11.4.1871, *I Copialettere di Giuseppe Verdi* [Ann. 29], 265–257).

Änderungen von Metronomzahlen³⁸. Nun sind gelegentliche Schreibfehlern von Kopisten oder Notenstechern auch bei Metronomzahlen nicht ausgeschlossen, aber in größerer Zahl unwahrscheinlich. Es muss also davon ausgegangen werden, dass Verdi aufgrund des Durcharbeitens der Partitur mit Mariani (und wahrscheinlich auf dessen Vorschlag), Metronomzahlen geändert hatte, was nur dadurch erklärbar ist, dass er Marianis Tempoverstellungen – also dessen Interpretation – folgte, d.h. die Korrekturen, von denen Mariani schrieb, waren in Wahrheit interpretatorische Änderungen.

Es war aber nicht nur Mariani, für den der Wunsch des Komponisten Verdi nicht mehr die alleinige Richtschnur war. Arturo Toscanini dirigierte nach eigener Aussage 1899 den *Falstaff* ganz bewusst anders als er es bei Verdi gehört hatte und im Bewusstsein, dass dies Verdi nicht gefallen würde³⁹. Auf dieses Dirigat, das Verdi allerdings nicht gehört hatte, sondern nur aus einem Bericht Giulio Ricordis in der *Gazetta musicale di Milano* kannte, bezieht sich die folgende Äußerung Verdis:

Wenn die Sachen so sind wie Ihr sagt ist es besser zu den bescheidenen Direttori von damals zurückzukehren (auch wenn es Rolla, Festa, De Giovanni⁴⁰ etc. waren) [-] Als ich damit begann, die musikalische Welt mit meinen Sünden zu empören, gab es die Plage der [Schluss-]Rondos der Primadonnen, heute gibt es die Tyrannei der Dirigenten⁴¹! Schlecht, schlecht! Aber das Erstere war weniger schlecht!!⁴²

Originalität und Konvention

Das Problem, das Verdi hatte, war ein ein Grundsätzliches für die Oper am Ende des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zum Buch, dessen Text vom Autor ein für allemal fixiert worden war, so dass Veränderungen des Texts, wenn sie nicht vom Autor selbst veranlasst wurden, grundsätzlich den abgeschlossenen und integralen Werkcharakter beeinträchtigten und vom Leser nachvollzogen, also erkannt werden konnten (wenn er, was üblicherweise nur Rezensenten machen, verschiedene Ausgaben verglich), war für den Rezipienten einer Oper die vom Komponisten intendierte Werkgestalt der Musik nur erkennbar, wenn der Komponist selbst seine Partitur realisierte. Das war aber (und ist) der Ausnahmefall. Zum Problem wurde diese Tatsache schleichend, nämlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Opernkomponisten wie Verdi integrale und als solche reproduzierbare Werke schaffen wollten. Aber grundsätzlich

38 Vgl. den bei Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“ (Anm. 10), 53 abgedruckten Brief.

39 Vgl. Toscaninis Äußerung gegenüber Gianandrea Gavazzeni (Horowitz, *Understanding Toscanini* [Anm. 35], 330).

40 Alessandro Rolla (1757-1841) war lange Jahre *Direttore d'orchestra* an der Scala gewesen, Nicola De Giovanni (1804-1856) war seit 1841 *Direttore d'orchestra* am Teatro Ducale in Parma gewesen, Giuseppe Festa (1771-1839) war von 1808 bis 1839 *Direttore d'orchestra* in Neapel gewesen (vorher an verschiedenen anderen Theatern, etwa in Sinigaglia und Livorno).

41 Verdi verwendet hier den Begriff *Direttori d'orchestra*, aber aus dem Zusammenhang geht zweifelsfrei hervor, dass er die Dirigenten vom Typ Mariani oder Toscanini meint.

42 Abbiati, *Giuseppe Verdi*, vol. 4 (Anm. 34), 638. („Se le cose sono come voi dite è meglio ritornare ai modesti Direttori d'una volta (eppure v'erano Rolla, Festa, De Giovanni etc. [-] 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!!“)

war eine Reproduktion des erklingenden Musik-Werks nicht in gleicher Weise möglich wie die einer Partitur (nämlich durch Abschrift oder Druck), weil sie nicht mechanisch erfolgen konnte, sondern eines Vermittlers bedurfte. Dieser Vermittler sorgte für die Realisierung der Partitur im klingenden Werk, d.h. er war (und ist) für das aus dieser Realisierung erwachsende Resultat zuständig, also die erklingende Musik. Da etwas Nicht-Klingendes wie die Partitur aber in der erklingenden Musik nicht reproduziert, sondern nur realisiert werden kann, ist der Vermittler zugleich auch Produzent der erklingenden Musik, weil er die für diese Produktion notwendigen Entscheidungen treffen muss, und zwar im Moment der Produktion.

Der zunehmende Verlust von Aufführungs- und Kompositionskonventionen, die Bellini oder Donizetti ebenso wie der junge Verdi noch voraussetzten und erfüllten (einige frühe Verdi-Cabaletten sind z.B. nichts anderes als eine schwungvolle Reformulierung der allgemeinen Konventionen, ohne dass sie ein Mindestmaß an Originalität erfüllen) war Resultat der zunehmenden Forderung des Publikums nach Originalität und Einmaligkeit. Verdi brach mit den Konventionen zwar nicht so radikal wie Richard Wagner, aber doch in einem so hohen Maße, dass die Partituren für den Vermittler, also den Dirigenten, Problem aufwerfen mussten, oder anders ausgedrückt: die Notwendigkeit zu Entscheidungen bei der Realisierung der Partitur wuchs notwendigerweise. Je origineller eine Werkgestalt war, desto mehr entfernte sie sich von Konventionen und Topoi, was dazu führte, dass selbst wenn man alle zur Verfügung stehenden graphischen und sonstigen Mittel wie Metronomzahlen für eine Partitur benutzte, genügend Unklarheiten blieben, die ein Dirigent nur durch den Versuch der Deutung, also einer Interpretation realisieren konnte. (Im 20. Jahrhundert wird dieses Problem dann zu graphischen Partituren u.ä. führen.) Hinzu kam noch, dass im Gegensatz zur reinen Instrumentalmusik die Musik für eine Oper nicht das Werk an sich war.

Das Werk existierte nur in der Aufführung, die aber verschiedene Schichten beinhaltete, nämlich die Doppelfunktion der Darsteller als Sänger und Schauspieler, die optische Realisierung der Handlung in einem Bühnenbild, den Text, der Sinngeber der in der Partitur niedergeschriebenen Musik, aber gleichzeitig auch eine semantische Schicht eigenen Rechts war. Das 'Werk' Oper, das auf der Bühne zu sehen und zu hören war, bestand aus einer Vielzahl von Komponenten, die der Komponist in ihrer Totalität – auf die es eben ankam – nicht mehr beeinflussen konnte. Die Aufgabe des Dirigenten um 1900 (und nicht nur Toscanini, sondern sehr viel später auch ein Dirigent wie Karajan sahen genau darin ihre Aufgabe) war es, gerade weil die Sänger und Sängerinnen zunehmend ihre Interpretationsfreiheit verloren hatten (also die Fähigkeit zur „Tyrannei“), die Totalität der Bühnenaufführung als integrales 'Werk' sicherzustellen. Denn die „Tyrannei“ der Sänger in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts resultierte daraus, dass das Interesse des Publikums an den Sängern größer war als am 'Werk' des Komponisten, d.h. der Partitur. Die Integrität einer Aufführung wurde unter diesen Umständen von den (ersten) Sängern und Sängerinnen garantiert, weswegen sich die Gestalt der Werkrealisierung einer Oper noch in der Generation Bellinis und Donizettis ständig im Fluss befand, etwa dadurch, dass Arien ausgetauscht wurden, sei es von den Komponisten selbst oder von den Sängern. Ständige Änderungen der Opern für die Bühnenaufführungen waren schon deshalb notwendig, weil ihre

Uraufführungsgestalt von den zur Verfügung stehenden Sängern abhing, die andernorts nicht (mehr) verfügbar waren.

Bei einem Werk, bei dem der Komponist in immer stärkerem Maße Originalität und Einmaligkeit intendierte, wurde die Partitur immer wichtiger, weil sie den Grad der Originalität festlegte. Während aber – und das machte die „Tyrannei“ aus – die Sänger selbst Herren ihrer Bühnenvorstellung, also der Realisierung der Oper als ‚Werk‘ waren (Koloraturen, Tempi, Darstellung, Einlagearien etc.), konnte der Komponist in der Regel auf eben diese Bühnenvorstellung, in der sich sein ‚Werk‘ erst als solches zu erkennen geben konnte, keinen Einfluss nehmen. Herr der als Bühnenvorstellung realisierten Oper war der Dirigent (wobei das Ausmaß dieser Herrschaft auch von der Organisationsform der Bühnen abhing, was hier nicht diskutiert werden kann und nichts am Grundprinzip ändert), der die Totalität, Integrität und den daraus resultierenden Effekt der *Aufführung* sicherstellen musste, woraus sich dann der Ruf des Dirigenten als „Diktator“ entwickelte. Das meinte Mariani, als er vom „gewissen Etwas, das man hören lassen kann, das man [aber nur] im praktischen Tun erklären kann“ sprach. Dabei, beim „praktischen Tun“, also der Realisierung der Partitur im Zusammenhang einer Bühnenaufführung, war aber die Partitur nur ein zu berücksichtigendes Element von Vielen, die ihrerseits wieder Einfluss auf die musikalische Gestaltung nehmen konnten. Hinzu kam, dass der Dirigent natürlich selbst zunehmend dem Originalitätsdiktat des Publikums unterlag, das er mit einer nur mechanischen Realisierung im Sinne des Komponisten nicht erfüllen konnte. Je origineller und je ungewöhnlicher eine Partitur war, desto weniger hatte der Komponist Einfluss auf deren notwendig interpretierende Realisierung, weil diese nur im Rahmen des Ereignisses der Bühnenaufführung erfolgen konnte, für welche die nicht-eindeutige Partitur nur eine der Grundlagen war.

POVZETEK

Ob praizvedbi svoje prve opere *Oberto* (1839) v milanski Scali je Verdi z veliko verjetnostjo sedel na mestu »*al cembalo*«, bil je torej *maestro concertatore*, zadolžen tudi za vaje s solisti. *Maestro concertatore* ni mogel vplivati na samo uprizoritev, ki jo je vodil prvi violinist kot *direttore d'orchestra*. *Maestro concertatore* ni mogel vplivati na samo uprizoritev, ki jo je vodil prvi violinist kot *direttore d'orchestra*. Dvojno dirigiranje se je začelo s Pietrom Romanijem in Angelom Marianijem v štiridesetih letih 19. stoletja spreminjati, saj sta oba združila funkciji *maestro concertatore* in *direttore d'orchestra* v eni osebi. Verdi je imel še v šestdesetih letih 19. stoletja

enojnega dirigenta za idealno stanje, za to da bi se v uprizoritvi opere uveljavila volja skladatelja. Toda kmalu se je moral soočiti z dejstvom, da dirigenti, kot sta bila Mariani ali Arturo Toscanini, gledajo na dirigiranje kot na ustvarjalno dejanje, pri katerem pa ne gre več zgolj za to, da se uveljavi volja skladatelja, temveč so stavili na lastne poudarke. To dejstvo je mogoče razložiti s tem, da so opere v splošnem stremljenju po izvornosti v drugi polovici 19. stoletja po eni strani vedno manj ustrezale običajnim konvencijam in glasbenimi *toposom*, po drugi pa v partituri volje skladatelja ni bilo več mogoče dovolj jasno določiti. To je dirigentom odprlo interpretacijski maneverski prostor, s čimer je nastal tudi sodobni dirigent, ki interpretira.