

Klangkultur und musikalische Interpretation

Italienische Dirigenten im 20. Jahrhundert

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 54

Klangkultur und musikalische Interpretation

Italienische Dirigenten im 20. Jahrhundert

Herausgegeben von Peter Niedermüller



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Auch als eBook erhältlich
(epdf: ISBN 978-3-7618-7111-9)

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

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN, Kassel
unter Verwendung der Fotos: Claudio Abbado (akg-images), Victor de Sabata (Konzert mit
dem Detroit Symphony Orchestra, Detroit 1951, mit freundlicher Genehmigung des Archivio
de Sabata Ceccato) und Arturo Toscanini (akg-images / TT News Agency / SVT)
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2140-4

www.baerenreiter.com

Inhalt

Einführung und Vorwort <i>Peter Niedermüller</i>	7
The Achievements of the House Conductor Piero Coppola, Lorenzo Molajoli and Carlo Sabajno <i>David Patmore</i>	14
Bedingungsgefüge musikalischer Interpretationskulturen Richard Strauss' und Arturo Toscaninis Interpretationen der »Salome« im Vergleich <i>Gesa zur Nieden</i>	33
Arturo Toscanini und die französische Musik <i>Jürg Stenzl</i>	48
Toscanini, Verdi, and Croce <i>Antonio Rostagno</i>	66
Cetra-Soria – Italienische Opernkultur und amerikanisches Enterprise <i>Martin Elste</i>	78
Toscanini – de Sabata – Karajan <i>Hartmut Hein</i>	95
»Dann kann ich doch lieber gleich Mahler dirigieren« Zu Giuseppe Sinopolis Mahler-Interpretationen <i>Peter Niedermüller</i>	108
Claudio Abbado e la musica contemporanea <i>Angela Ida De Benedictis und Vincenzina C. Ottomano</i>	122
Personenregister	149

Einführung und Vorwort

Peter Niedermüller

Die Erforschung musikalischer Interpretation, nicht der schriftlichen Werktexte, sondern der Art und Weise, wie diese im Laufe der Geschichte – durchaus unterschiedlich – konkretisiert wurden, nimmt in den letzten zwanzig Jahren in der deutsch- und englischsprachigen Musikwissenschaft einen erheblichen Stellenwert ein. Als Carl Dahlhaus das bewährte gleichwohl in die Jahre gekommene *Handbuch der Musikwissenschaft* von Ernst Bücken durch sein *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* ablöste, trat an die Stelle von Robert Haas' Monographie zur *Aufführungspraxis der Musik*¹ ein umfassender Sammelband – bis heute ein Standardwerk –, der nun den Titel *Musikalische Interpretation*² trägt. Der Akzent wurde also weg von pragmatischen Aspekten der Aufführung hin zur Frage einer der Aufführung zugrunde liegenden schöpferischen und deutenden Haltung verschoben.³ Bemerkenswert ist dabei nicht zuletzt, dass Dahlhaus im *Neuen Handbuch* damit der musikalischen Interpretation dieselbe Menge an Raum gewährte wie dem kompletten Forschungsfeld der Systematischen Musikwissenschaft.⁴

Woraus resultiert nun dieses massive Interesse an musikalischer Interpretation? – Es sind wohl zwei Phänomene hervorzuheben. Zum einen ist auf das Spezifikum der europäischen und inzwischen globalen Musikgeschichte zu verweisen, dass seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr stets neue Werke aufgeführt werden, sondern dass ein aus der Musikgeschichte herausgehobener Kanon (der vereinfacht gesprochen inzwischen historisch von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach bis

1 Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft 5).

2 *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).

3 Zum Unterschied zwischen Aufführungspraxis und Interpretation vgl. etwa Hermann Danuser, *Vorwort*, in: *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 2), S. IX f., und Ders., *Einleitung*, in: dass., S. 15. – Natürlich enthält der Band – gerade im Falle mittelalterlicher Musik – auch Beiträge, die mehr die Aufführungspraxis als die Interpretation betreffen. Vgl. Jürg Stenzl, *Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn*, in: *Perotinus Magnus*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2000 (Musik-Konzepte 107), S. 19–52: 43.

4 *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Wiesbaden 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10).

zu Igor' Stravinskij und Alban Berg reicht) zum festen Bestandteil musikalischer Rezeption wurde.⁵ In seiner praktischen Realisierung erfährt dieser aber stets neue Interpretationen, dies nicht zufällig, sondern in absichtsvoll abweichenden individuellen Aufführungen. Und diese sind nichts anderes als ein konkretes Stück Musikgeschichte.

Befördert wurde die Wahrnehmung der eklatanten Wandlungsvorgänge in der musikalischen Interpretation zum anderen natürlich durch das Vorliegen von Aufnahmen seit dem Beginn der Tonaufzeichnung.⁶ Zwar ist auch die Aufführungspraxis vor der Tonaufzeichnung ein Gegenstand der Interpretationsforschung; dieser Bereich hat aber mit anderen Methoden und auch mit einer anderen Quellenlage zu tun.⁷ Und die Quantität an Aufnahmen seit dem Beginn der akustischen Aufzeichnung von Musik mag nun ein Grund dafür sein, dass ausgerechnet Dirigenten aus dem italienischen Kulturreich bisher nicht die umfassendste wissenschaftliche Würdigung erfuhren.

Ein weiterer Grund dafür, dass der italienische Maestro bisher nur bedingt in den Mittelpunkt gerückt wurde, mag darin liegen, dass sich die moderne Technik des Dirigierens in Italien im 19. Jahrhundert im europäischen Vergleich zeitversetzt durchgesetzt hatte: Opernaufführungen in Italien wurden bis weit ins 19. Jahrhundert hinein vom Maestro al cembalo und dem Primo violino capo geleitet. Entsprechend war es auch zu einem Zeitpunkt, als die italienische Oper das Recitativo secco schon längst hinter sich gelassen hatte, noch üblich, den Komponisten bei der Aufführung seiner Oper gleichsam symbolisch am Cembalo oder Klavier zu positionieren. Als erster italienischer Dirigent, der einen Taktstock nutzte, gilt Angelo Mariani (1821–1871), wobei offen bleibt, ab wann er faktisch zu diesem Hilfsmittel griff.⁸ Symptomatisch für die italienische Situation im 19. Jahrhundert ist sicherlich, dass Giuseppe Verdi noch in den 1870er-Jahren Aufführungen von *La forza del destino* und *Don Carlo* am Teatro San Carlo in Neapel verweigerte, weil kein Dirigent als Autorität im modernen Sinne zur Verfügung stand.⁹ Hiermit liegt sowohl ein Befund über das Vorhandensein rückwärtsgewandter künstlerischer Tendenzen als

5 Zu Kanon und Repertoire vgl. grundsätzlich Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, *Einführung*, in: Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, hrsg. von dens., München 2013, S. 9–24.

6 Im Allgemeinen gilt die Aufnahme von Beethovens Sinfonie Nr. 5 in c-Moll op. 67 mit den Berliner Philharmonikern unter Artur Nikisch aus dem Jahre 1913 als erste integrale Aufnahme eines umfangreichen Werkes sinfonischer Literatur. Davor datiert allerdings die Aufnahme desselben Werkes durch das Große Odeon-Streichorchester unter Friedrich Kark aus dem Jahre 1910. – Prof. Dr. Jürg Stenzl, Salzburg und Wien, sei für den Hinweis auf letztgenannte Aufnahme vielmals gedankt.

7 Hierzu etwa jüngst *Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Alessandro Di Profio und Arnold Jacobshagen, Würzburg 2017 (Musik – Kultur – Geschichte 6).

8 Siehe insgesamt Michael Rose, *The Italian School*, in: The Cambridge Companion to Conducting, hrsg. von José Antonio Bowen, Cambridge u. a. 2003, S. 146–162: 150f.

9 Ebd., S. 155.

auch über Verdis Haltung zu diesen vor. Und selbst bei einem Dirigenten wie Luigi Arditi (1822–1903), der derselben Generation wie Mariani entstammte und es international zu Erfolg und Popularität gebracht hatte, war die hergebrachte Tradition doch noch so präsent, dass er, völlig im Sinne eines Maestro al cembalo, den Takt bisweilen noch hörbar aufs Klavier schlug. Daran, wie Arditi die Aufführungen von Pëtr Il'ič Čajkovskij's *Eugenij Onegin* op. 24 im Jahre 1892 (!) in London leitete, erinnert sich Henry Wood, der ebenfalls als Dirigent der Produktion besetzt war, wie folgt: »he [Luigi Arditi; P.N.] still continued to tap every first beat of the bar on the top of a Bechstein conductor's piano whenever the music was at all complicated.¹⁰

Allerdings hat Italien auch spätestens mit Arturo Toscanini genau den Typus des Dirigenten hervorgebracht, der das Bild vom Maestro, vom Dirigenten als zugleich überragender Erscheinung wie als Garant für die Qualität der Aufführung bis heute prägt und massiv schulebildend wirkte. Eine Anekdote zu Toscanini erweist sich hier als bemerkenswert instruktiv: Bei einer Probe in Italien begann Wilhelm Furtwängler mit einer für ihn typischen uneigentlichen, fahriegen Geste, auf die das Orchester auch nicht präzise reagierte. Toscanini, der anwesend war, soll daraufhin Furtwängler zugeflüstert haben: »Coraggio, Maestro!«.¹¹ Dieses »Nur Mut, Maestro!« markiert erstens eine zu diesem Zeitpunkt latent immer noch bestehende Differenz zwischen der italienischen und der deutschen Aufführungskultur. Ein italienisches Orchester war weniger gewohnt, mit den Augen gleichsam am Dirigenten zu kleben, um seine Absicht eher zu erahnen, als diese offenkundig zu erkennen. Zweitens zeigt Toscaninis Herablassung, dass er auch erkannte, woher die massive Konkurrenz auf dem Gebiet der musikalischen Interpretation kam: aus Deutschland natürlich. Denn gerade deutsche Interpreten hatten, beeinflusst von Richard Wagners Schrift *Über das Dirigieren* aus dem Jahre 1869, das Prinzip entwickelt, die Interpretation nicht als bloße Realisation der Partitur zu verstehen, sondern diese zu einer eigenständigen künstlerischen Leistung zu machen. Diese Leistung vermag das komplexe Werk gerade auch durch subjektive Eingriffe erst zu heben.¹² Und hier erweisen sich Eingriffe in Tempo und Metrik seit Ludwig van Beethoven für Wagner als kardinal:

Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier [bei Ludwig van Beethoven; P.N.], wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zueinander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.

¹⁰ Henry Wood, *My Life of Music*, London 1938, S. 82, zitiert in: Rose, *The Italian School* (wie Anm. 8), S. 150. – Luigi Arditi erwähnt *Eugenij Onegin* nicht in seinen Lebenserinnerungen (*My Memories*, hrsg. von der Baroness von Zedlitz, London 1896).

¹¹ Rose, *The Italian School* (wie Anm. 8), S. 159.

¹² Jürg Stenzl, *In Search of a History of Musical Interpretation*, in: *The Musical Quarterly* 79 (1995), S. 683–699: 688.

Setzen wir nun fest, daß in betreff der von mir gemeinten stets gegenwärtigen und tätigen Modifikation des Tempos eines klassischen Musikstückes neuen Stiles, es sich um nicht mindere Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt das richtige Verständnis dieser Offenbarungen des echten deutschen Genius zu ringen hat.¹³

Gerade die massiven Inflektionen des musikalischen Tempos, die im Falle von Furtwänglers Interpretationsweise nicht nur eminent prägend sind, sondern eine geradezu individuelle Qualität entwickelten,¹⁴ waren Toscanini aus seiner eigenen Tradition heraus allerdings völlig fremd (siehe unten). Drittens wird aber auch ein Merkmal deutlich, das Toscanini sehr viel mehr verkörpert als Furtwängler: das Charisma des Dirigenten. Dieses Charisma gibt der Interpretation Glanz, ja es vermag sogar den Komponisten bis zu einem gewissen Grade verschwinden zu lassen. Beleg hierfür ist jedes der ungezählten Schallplatten- oder CD-Cover, auf dem der Interpret größer gedruckt erscheint als der Komponist und auch der Werktitel.

Natürlich kann die vorliegende Publikation, auch wenn sie unter dem nicht gerade bescheidenen Titel *Klangkultur und musikalische Interpretation* auftritt, nicht behaupten, das Thema in irgendeiner Hinsicht vollständig zu bestellen. Vielmehr geht es darum, Impulse zu einer weiteren Erschließung des Terrains vorzustellen und die Perspektive auf zukünftige Forschungen zu öffnen. Es zeichnete sich bei den Vorbereitungen sehr schnell ab, dass die internationale Dimension des italienischen Dirigenten eine erhebliche Rolle spielt. Diese schlägt sich rein pragmatisch darin nieder, wo und für welche Institutionen er wirkte. Sie zeigt sich auch in der Nationalität des Repertoires, das er musizierte. Und schließlich berührt sie die Frage, ob wirklich von ›nationalen Schulen‹ der Interpretation gesprochen werden sollte und bis zu welchem Grade sie eventuell interagieren. Alle hier versammelten Beiträge würdigen mindestens einen der gerade aufgeworfenen Bereiche transnationalen Geschehens: Martin Elste (Berlin), der ›Diskologe‹, und David Patmore (Sheffield) sind profunde Kenner der Geschichte des Tonträgers. Ihre Beiträge erschließen besondere Bereiche dieser weiten *Terra incognita* grundlegend. Patmore zeigt, welch eminente Bedeutung italienischen ›Hausdirigenten‹ für die englische Schallplattenindustrie der 1920er- und 1930er-Jahre zukam. Elste untersucht das bemerkenswerte Phänomen des Labels Cetra-Soria. Dieses nahm zwar in Italien

13 Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, in: Ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, Bd. 8, Leipzig o.J., S. 261–337: 290f. (seitengleich mit ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Wolfgang Golter, Bd. 8, Berlin u. a. o.J.).

14 Wolfgang Auhagen, *Furtwänglers Tempogestaltung im Spannungsfeld zwischen Konzerttradition und Reproduktionstechnik*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz o.Jg. (2005), S. 35–51; Hans-Joachim Hinrichsen, *Der Sinfoniker Robert Schumann und der Dirigent Wilhelm Furtwängler. Anmerkungen zu einer signifikanten interpretationsgeschichtlichen Konstellation*, in: Schumann-Studien 9 (2008), S. 131–150; Ders., *Furtwängler und Schumann. Überlegungen zum Gegenstand der Interpretationsgeschichte*, in: Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte, hrsg. von Andreas Ballstaedt und dems., Schliengen 2008 (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf 1), S. 41–71.

und mit italienischen Künstlern auf, die Aufnahmen waren aber von vornherein für den Vertrieb auf dem US-amerikanischen Markt vorgesehen. Eine ganze Reihe von Beiträgen beschäftigt sich natürlich mit Toscanini: Antonio Rostagno (Rom) geht grundlegenden Prämissen von dessen Interpretationsweise nach, für die sich nicht zuletzt die Philosophie Benedetto Croces als konstitutiv erweist. Er schlägt aber auch den vergleichenden Bogen zu Toscaninis ›Antipoden‹ Furtwängler. Sowohl Jürg Stenzl (Salzburg und Wien) als auch Gesa zur Nieden (Mainz) befassen sich mit dem internationalen Repertoire Toscaninis: Jürg Stenzl weist zu Recht darauf hin, dass Toscanini auch ein bedeutender Dirigent französischer Musik war und dass ihm in der Interpretationsgeschichte dieser Musik keine geringe Bedeutung zukommt. Gesa zur Nieden widmet sich Toscaninis Dirigat von Richard Strauss' *Salome* und berührt somit zumindest implizit auch die Frage, ob nun der Komponist oder der professionalisierte Dirigent der ›bessere‹ Interpret sei. Der Name Herbert von Karajan mag im Zusammenhang dieses Bandes zunächst verwirren. Zu bedenken sind aber Karajans Karriere in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg und auch der prägende Eindruck, den Toscanini vor dem Krieg auf den jungen Karajan gemacht hatte. Hartmut Hein (Köln) geht in seinem Beitrag diesen ›italienischen Wurzeln‹ Karajans nach. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, der Zeit der ›Darmstädter‹ musikalischen Avantgarde und der Postmoderne, stellt sich die Frage der nationalen Perspektive in ganz neuer Weise. Angela Ida De Benedictis (Basel) und Vincenzina C. Ottomano (Bern) würdigen Claudio Abbado als Akteur der Avantgarde. Mein eigener Beitrag zu Giuseppe Sinopoli und Gustav Mahler wirft unter anderem die Frage auf, inwieweit Sinopolis ›Wanderjahre‹ als Avantgardist und Musiker alter italienischer Musik sein späteres Handeln als Dirigent des kanonischen Repertoires bestimmen.

Zwei methodische Überlegungen seien an dieser Stelle noch geäußert: Zum einen sollte nicht ignoriert werden, dass ein Dirigent bestenfalls mit einem Holzstock ausgestattet – Leopold Stokowski oder Pierre Boulez verzichten sogar auf diesen – vor einem Orchester – bei Richard Strauss oder Gustav Mahler sind das hundert Musiker oder mehr – steht. Die Frage, inwieweit der Maestro die Aufführung wirklich in all ihren Dimensionen, insbesondere aber auch in der Krise einer problematischen gleichwohl entscheidenden Stelle, in der das Orchester zu scheitern droht, zu leiten vermag, ist nicht leicht zu beantworten. Allerdings stellt sie sich bei Studio-Aufnahmen in anderer Weise als im Konzert. Umgekehrt macht allein das schon erwähnte Charisma des Maestro ihn zu keiner entbehrlichen Gestalt. Phänomene wie das Konzert der Berliner Philharmoniker ohne Dirigenten am 3. Oktober 1981,¹⁵ da der für dieses Konzert engagierte Karl Böhm wenige Wochen

¹⁵ Mit Wolfgang Amadé Mozarts Sinfonie in g-Moll KV 183/173d B, dessen Konzert für Klarinette und Orchester in A-Dur KV 622 und Franz Schuberts Symphonie in B-Dur D 485 umfasste das Programm auch konsequent Werke, bei denen die Aufführung ohne Dirigent für ein derart versiertes Orchester kaum ein Risiko bedeutete. Zum Programm siehe Annemarie Kleinert, *Berliner Philharmoniker. Von Karajan bis Rattle*, Berlin 2005, Typoskript, S. 142, Anm. 8.

zuvor am 14. August verstorben war, sind eine vernachlässigbare Ausnahme. Stephen Cottrells These vom Dirigenten als modernem Schamanen¹⁶ ist aus der Perspektive kultureller Praxis provokant, bleibt aber dennoch diskutierenswert. Denn das Moment der Transzendenz bildet ein wesentliches Merkmal der Ästhetik der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts – namentlich bei Ludwig Tieck und Arthur Schopenhauer.¹⁷ Da somit die Grenzüberschreitung selbst als Deutungsprinzip eines wesentlichen Teils des Repertoires des Dirigenten gilt, ist die Ansicht, dass der Dirigent diese transzendentale Grenze denn auch symbolisch und rituell überschreite, deutlich weniger provokant als sie auf den ersten Blick erscheint. Der vorliegende Band reagiert auf den Spagat zwischen dem Dirigenten als musikalischem Künstler und dem Dirigenten als Symbolfigur dadurch, dass die Beiträge sowohl konkret musikalische Beobachtungen in den Mittelpunkt rücken, als auch den Dirigenten als kulturgeschichtliches Phänomen sehen.

Zum anderen verfügt die Interpretationsforschung als immer noch junge Disziplin über kein vollständig ausgebildetes Methodengerüst, ist aber dadurch auch noch nicht in methodischen Furchen festgefahren. Jürg Stenzl hat in seinem Beitrag *In Search of a History of Musical Interpretation* von 1995 darauf hingewiesen, dass eine Geschichte der Interpretation sich nicht in einer bloßen Aufzählung der unterschiedlichen Merkmale einzelner Interpretationen ergehen darf, sondern dass gerade die Motive und strukturellen Gegebenheiten, die solche Veränderungen bedingen, der Erhellung bedürfen. Eben hinsichtlich des hier behandelten Gegenstandes hat Stenzl einen wesentlichen Hinweis geliefert: So wurde Arturo Toscanini gerade aufgrund seiner rapiden Tempi bei gleichzeitiger metrischer Präzision als »neusachlicher«¹⁸ Interpret gesehen. Diese Etikettierung vermeint aber zwei ihrem Wesen nach völlig verschiedene Ansätze. Neusachliche Interpreten wendeten den nüchternen Habitus der Neuen Musik der 1910er- und 1920er-Jahre (etwa der Werke Igor' Stravinskis, selbst Dirigent) auf das traditionelle Repertoire an. Toscaninis Zugriff jedoch speist sich nicht aus diesem an aktuellen Kompositionen entwickelten Denken, sondern

16 Stephen Cottrell, *Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman*, in: *Twentieth-Century Music* 3 (2006), S. 73–96.

17 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, in: Ders., 19. Jahrhundert, Bd. 1: Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Redaktion Burkhard Meischein, Laaber 2002 (Dahlhaus, Gesammelte Schriften 4), S. 9–126; 67 f. – Hiermit soll jedoch keineswegs gesagt werden, dass die Idee der absoluten Musik – nicht nur in ihrer metaphysischen Lesart – das einzige Paradigma oder Deutungsmuster musikalischer Ästhetik im 19. Jahrhundert gewesen sei. Vgl. hierzu vor allem Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten Musik« und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart / Weimar 2002, S. 297 ff.

18 Zum Begriff »neusachliche Interpretation« siehe neben Stenzl, *In Search of a History of Musical Interpretation* (wie Anm. 12), S. 689 f., auch Ders., *Herbert von Karajan (1908–1989) zwischen »espessivo«, »neusachlicher« und »historischer« Interpretation: Die »Szene am Bach« aus Beethovens 6. Sinfonie*, in: *Herbert von Karajan (1908–1989) im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, hrsg. von Lars E. Laubhold und dems., Salzburg u. a. 2008, S. 11–26.

aus der Tradition der italienischen Oper, deren Aufführungspraxis von ihm gleichsam auf die Sinfonik übertragen wird.¹⁹

Angemerkt sei noch, dass die Tendenz zu schnellen Tempi unter italienischen Dirigenten wohl eine bemerkenswert lange Tradition zu genießen scheint. Bissig bis bösartig bemerkte der Komponist William Sterndale Bennett schon 1836 gegenüber dem Kritiker John W. Davison mit Blick auf den aus Italien stammenden Dirigenten Michele Costa (1808–1884): »Is it true that Costa will conduct the Philharmonic Concerts next year? I hope not – the only advantage would be that we might hear the whole of Beethoven's symphonies in one night (and) still have time to spare for supper«.²⁰

* * *

Der vorliegende Band fasst die Referate eines Studententags zusammen, der am 26. April 2012 unter dem Titel *Maestro! L'arte interpretativa dei direttori d'orchestra italiani nel Novecento* am Deutschen Historischen Institut in Rom stattgefunden hat. Neben den Teilnehmenden sei vor allem den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern aus Technik und Verwaltung des Instituts gedankt, die mit erheblichem Einsatz für einen reibungslosen Ablauf der Tagung gesorgt haben. Namentlich sei des Weiteren mein Dank an Sabine Ehrmann-Herfort und Markus Engelhardt (beide Rom) ausgesprochen, die die Tagung seitens der Musikgeschichtlichen Abteilung des Instituts nachdrücklich unterstützten. Markus Engelhardt war überdies sofort bereit, die Beiträge in die Reihe *Analecta musicologica* aufzunehmen, und ohne die Mithilfe von Sabine Ehrmann-Herfort und Kara Rick (Eberbach) wären sie sicher nicht in dieser repräsentativen Form erschienen. Schließlich gilt mein Dank Christiana Nobach (Bärenreiter-Verlag Kassel) sowie Michael Matheus (Mainz) und Martin Baumeister (Rom) als dem ehemaligen und dem amtierenden Direktor des römischen Instituts.

Mainz, im Dezember 2017
Peter Niedermüller

¹⁹ Stenzl, *In Search of a History of Musical Interpretation* (wie Anm. 12), S. 690–692.

²⁰ William Sterndale Bennett, Brief an John W. Davison vom 24. November 1836, hier zitiert nach: *From Mendelssohn to Wagner Being the Memoirs of J. W. Davison Forty Years Music Critic of »The Times«*, hrsg. von Henry Davison, London 1912, S. 30. Vgl. auch Rose, *The Italian School* (wie Anm. 8), S. 151.