

Inhalt

	Seite
Vorwort des Herausgebers	VI – IX
Einleitung	X – XIII
Inhaltsverzeichnis der Schrift Torrefrancas	XIV
Giacomo Puccini und die internationale Oper	1 – 85
Anmerkungen	86 – 94
Anhang I (Engelfred)	95 – 96
Anhang II	97
Anhang III (Torchi)	97 – 101
Anhang IV (Pizzetti)	102 – 105
Anhang V (Bibliographie Torrefrancas)	106
Anhang VI (Biographische Notiz Torrefrancas)	106
Verzeichnis der vom Herausgeber benutzten italienischen Literatur und der Partituren resp. Klavierauszüge der besprochenen Puccini-Opern	108

Vorwort des Herausgebers

Schon der besonders an der Welt des Theaters und seiner musikalischen Offenbarungen interessiert teilnehmende Gymnasiast wunderte sich oft darüber, von erwachsenen und für sachkundig gehaltenen Musikliebhabern der „besseren Gesellschaft“ hin und wieder reservierte bis ablehnende Urteile über Puccini hören zu müssen. In der Phase des Studiums seines Instruments und des Dirigierens kam er verhältnismäßig wenig mit der Opernsphäre in Berührung, da andere Bereiche der Musik im Vordergrund der Ausbildung standen. Erst als junger Soloflötist eines großen Opernhauses trat ihm der italienische Komponist hautnah entgegen, als er nämlich mehrere seiner Opern zunächst vom Blatt, dann fast alle im Repertoire zu spielen hatte, wobei ihm immer wieder auffiel, wie dessen Kunst der Instrumentation, nicht zuletzt im Vergleich zu seinem Landsmann Verdi, im Hinblick auf deren faszinierenden Abwechslungs- und Phantasie-reichtum allen eingesetzten Instrumenten und deren Charakteristika in sublimster Weise entsprach und zu immer neuen und überraschenden Klängen und Klang-Kombinationen führte. Zu dieser Zeit fing er an, sich intensiv mit der italienischen Sprache zu befassen, nicht zuletzt um zunächst die vielfältigen Anweisungen in den Ricordi-Stimmen, wie z.B. der BOHÈME, wo es von *affrettandos* und *stentatos*, *colla partes* und *vuotos*, *l'istesso tempos*, *sostenutos*, *incalzandos*, *appena allargandos*, *menos* und *strappatos* nur so wimmelt, verstehen und umsetzen zu können. Während seines wissenschaftlichen Studiums wählte er dann als zweites Nebenfach Romanistik, um weiter in die „Weltsprache der Musik“ eindringen zu können. Als Hochschullehrer in zwiefacher Funktion als Instrumentallehrer und Musikgeschichtler wurde ihm Puccini geradezu zum Schicksal, als er nämlich eine Spezialvorlesung über diesen Komponisten zu halten hatte und feststellen musste, dass zumindest die deutschsprachige Literatur mehr als dürftig war. Also hieß es, diese Musik an der Quelle, nämlich in den Partituren zu studieren. Und erst hier wurde ihm klar, dass das früher eher naiv aufgenommene Erlebnis der Klangwelt auf genauestens durchdachten und fixierten Überlegungen und Absichten beruht, dass in der Knappheit der Bühnen-Aktion kein Wort und keine Note zuviel vorhanden ist, der außergewöhnliche Szenen- und Theaterinstinkt des Schöpfers hinsichtlich der ausgewogenen Balance zwischen Lyrik (Ruhe) und Dramatik (Bewegung) in vollkommener Weise zum Ausdruck gelangt, und dass die Art der Gesamtkonzeption in Handlung und Musik den intelligenten, aufmerksamen und wachen Hörer verlangt, sofern dieser die Gesamtheit der Absichten des Musikers und Musikdramatikers aufzunehmen fähig und bereit ist. Zwar gab es unter den praktischen Musikern und Sängern, auch der angehenden, kaum jemals einen Dissens über die Bedeutung dieses Komponisten, von dem man wusste, dass er zu den fünf Stützfeilern des Opernrepertoires – neben Mozart, Wagner, Verdi und Strauss – gehört, aber unter den Wissenschaftskollegen traf

man immer wieder auf Vorbehalte und reservierte Urteile bis hin zur völligen Ablehnung.

Gelegentlich war auch in der deutschsprachigen Literatur immer mal der Name *Fausto Torrefranca* aufgetaucht. Man wusste zwar, dass da einer gewesen war, der seinem berühmten Landsmann am Zeuge geflickt hatte, aber über einige wenige Erwähnungen und gelegentliche Kurz-Zitate hinaus war nichts zu erfahren. Niemand hatte es in den Jahrzehnten nach dem Erscheinen dieser einseitig und eindeutig polemischen Schrift von 1912 für geraten gehalten, eine Übersetzung ins Deutsche zu veranstalten. Und da der italienische Text schwer erreichbar war, konnten die dort enthaltenen Unterstellungen und Fehlurteile unterschwellig weiterwirken und die Veröffentlichungen der über Puccini schreibenden Biographen, Kritiker und Feuilleton-Journalisten „auf sanfte Art“ immer wieder beeinflussen. Puccini wurde auf diese Weise ein mittelmäßiger Komponist, dem man glaubte, mit sowohl moralischen und mehr oder weniger zutreffenden psychologischen Kategorien beizukommen, den man meinte, auf einen talentierten Eklektiker reduzieren zu können, der sich von den Errungenschaften seiner Zeitgenossen ernährt, dem Geschmack eines Mittelklasse-Publikums huldigt, dem Genre der Operette mehr als dem der Oper zugehörig und der ausschweifenden Sentimentalität verdächtig ist etc. etc., dessen Werk – abgesehen von einzelnen Werkaspekten – des forschenden Ernstes eines Wissenschaftlers kaum würdig sei. (Ein Beispiel aus jüngerer Zeit für diese Nichtachtung ist die Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags, in der 25 Komponisten von Bach bis Anton von Webern mit jeweils einem dickleibigen Band gewürdigt werden, der Name Puccini aber – wie fast selbstverständlich – nicht erscheint).

Fausto Torrefranca schrieb sein Pamphlet zu einer Zeit, als vieles sich in der geistig-kulturellen Szene Europas seit Jahren in Gärung befand, ein Umstand, der das Engagement seiner Stellungnahme, nicht aber den Ton und den Stil dieser als Buch gedruckten Stellungnahme entschuldigen könnte. Er selbst (* 1883) gehört zu der Generation, die in den 80er Jahren geboren wurde, und die die heute sogenannte „klassische Moderne“ initiierte. Einige Namen sollen zur Verdeutlichung dienen: Paul Klee (* 1879); Franz Marc, Ildebrando Pizzetti (* 1880); Pablo Picasso, Bela Bartók (* 1881); Umberto Boccioni, Georges Braque, Zoltán Kodály, Igor Strawinsky, Gian Francesco Malipiero, James Joyce, Jean Giraudoux (* 1882); Walter Gropius, Erich Heckel. Alfredo Casella, Edgar Varèse, Franz Kafka, Ernst Stadler (* 1883).

Torrefrancas Polemik speist sich aus mehreren Grundhaltungen: 1. der voreingenommenen Gegnerschaft zur Oper als einer zusammengesetzten Kunstform aus Librettotext und Musik, 2. der rückhaltlosen Bewunderung für

die reine Instrumentalmusik, besonders in den Formen der Sonate und Sinfonie, deren Ursprünge ja tatsächlich – wie auch die der Oper – in Italien liegen, 3. die Vorliebe für die künstlerisch-musikalischen Schritte der unmittelbaren Generationsgenossen unter seinen Landsleuten, 4. der Ablehnung einer internationalen Ausrichtung (was auch immer das bedeuten mag) zugunsten einer betont nationalen Komponente, 5. einer generellen Frauenverachtung, 6. einem gehörigen Stück Erfolgs- und Brotneid, 6. der Anlage zu einer exorbitanten Hemmungslosigkeit, die, das, was er denkt, auch ungeniert zu Papier zu bringen sich nicht scheut.

Diese Hemmungslosigkeit äußert sich a. in einem permanenten Herunterziehen seines Studienobjekts, das geradezu manische Züge zeigt, b. in bombastischen, an den Haaren herbeigezogenen und abstrusen Vergleichen, c. platten Gemeinplätzen und kruden Bildern, d. kryptisch-unsinnigen Formulierungen, die Tiefsinn suggerieren sollen, e. schwülstigen Satzaufbauschungen, f. präntiösem verbalen Leerlauf, g. aberwitzigen Überzeichnungen und rhetorischen Hasstiraden, h. geistreichelnder Phrasendrescherei, wobei auch die rein fachlichen Beobachtungen streckenweise von unergründlicher Flach- und Dummheit sind.

Das Opfer der Gemeinheiten, das beim Erscheinen der Schrift 54 Jahre alt war und bereits fünf Opern geschrieben hatte, von denen mindestens drei (oder auch vier) seit ihren Premieren bis zum heutigen Tag ununterbrochen zum Weltrepertoire des ersten Ranges gehören, hat zu den unverantwortlicherweise gedruckten Anwürfen konsequent geschwiegen. Eine persönliche Begegnung hat niemals stattgefunden. Als anlässlich einer zufälligen sommerlichen Nachbarschaft im Seebad von Viareggio der 26jährige Puccini-Sohn Tonio dem von ihm erspähten, 3 Jahre älteren Intimfeind seiner Familie eine gehörige Tracht Prügel verabreichen wollte, hielt ihn der Vater davon ab: er wollte keinen Skandal, auf den sich die immer sensationslustige Presse sicherlich mit Wonne gestürzt hätte. Dass der sensible Künstler aber litt, ist nach menschlichen Ermessen trotz aller äußeren Erfolge nicht auszuschließen. Eine späte Spur davon findet sich in einem 1915 geschriebenen Brief an seinen Freund Alfredo Vandini (s. Gara, Brief Nr. 668).

Die Übersetzung und Veröffentlichung der im Original 133 Seiten umfassenden Schmähschrift Torrefracas ist nach dem zuvor Gesagten ein seit mindestens vier Jahrzehnten gehegtes Desiderat des Herausgebers. Der Text ist dabei unangetastet geblieben und in allen Kurven und Schrägen so, wie ihn der Autor niedergeschrieben hat, ohne den Versuch einer Glättung ins Deutsche übertragen worden, obwohl sich die Feder oftmals buchstäblich gesträubt hat. Auch die 60 Anmerkungen sind der Absicht nach so sachlich wie nur eben möglich

IX

abgefasst, wobei die Beschränkung auf das Notwendige oftmals Mühe bereitet hat, denn eigentlich hätte jeder zweite oder dritte Satz eine Anmerkung verdient! Der Herausgeber vertraut jedoch darauf, dass der Text für sich selber spricht und der Leser die zahlreichen Unhaltbarkeiten erkennt und in richtiger Weise bewertet, was 95 Jahre nach dem Erscheinen wohl erwartet werden darf.

Da sich auch bei der „schreibenden Zunft“ inzwischen einiges getan hat, wobei der angelsächsische Sprachraum in Gestalt von Forschungsbeiträgen um einige Längen dem deutschen (und auch dem italienischen) voraus ist, scheint es angebracht, zum 150. Geburtstag des von allen Praktikern und dem Publikum in aller Welt seit jeher bewunderten Italieners die schärfste ihm widerfahrene Verurteilung seiner Person und seines Werks auch im deutschen Sprachraum ans Licht zu bringen, um dem unterschweligen *on dit* ein Ende zu bereiten, welches bis heute manchen heimlichen Verehrer möglicherweise davon abgehalten hat, sich klar und offen zu dem Gegenstand seiner Verehrung zu bekennen.

Richard Müller-Dombois