

## Der Primat der Melodie. Überlegungen zur Analyse des musikalischen Details in Verdis Opern\*

von Anselm Gerhard

Zieht man ein Fazit aus den zahlreichen Publikationen, die im Verdi-Jahr 2001 erschienen sind, stellt man mit Überraschung fest, wie wenig dort von Musik die Rede gewesen ist. Wenn – neben den zahlreichen Untersuchungen biographischer, dramaturgischer, kontextueller und rezeptionsästhetischer Aspekte – Fragen des kompositorischen Details überhaupt eine Rolle spielten, dann am ehesten im Zusammenhang mit dem inzwischen verfestigten, bisweilen gar zur Schablone erstarrten Paradigma der sogenannten „solita forma“. Diese Bevorzugung formaler Aspekte erscheint nicht nur deswegen prekär, weil sie in ihrer Abhängigkeit von einem Schema, das von den zeitgenössischen Quellen nur zum Teil legitimiert wird, allzu oft zu ähnlichen Reduktionen gezwungen ist wie die von Roger Parker und Mary Ann Smart mit vollem Recht als vergangene Moden wahrgenommenen „semiotic/motivic explorations of the 1960s and 1970s“ und „the harmonic/Schenkerian ones of the 1970s and 1980s“.<sup>1</sup>

Vor allem ist die als „Solitaformenlehre“<sup>2</sup> gezeißelte Methode aber deshalb problematisch, weil formale Fragen ganz offensichtlich für dramatische Musik eine sehr viel geringere Rolle spielen als für instrumentale. Nicht erst Adornos wichtiger Wagner-Essay von 1938 hat – wenngleich in kritischer, das Regressive einer solchen Ästhetik betonender Absicht – deutlich gemacht, dass gelungene Opern, jedenfalls im 19. Jahrhundert, vor allem als gestische Kunst konzipiert sind und als solche auf ihr Publikum wirken. Immerhin sind in der neueren Verdi-Forschung aus den späten 1990er-Jahren zwei Versuche zu nennen, Fragen der kompositorischen Strategien nicht in der Disposition größerer formaler Abschnitte zu behandeln, sondern am Beispiel der Konstruktion konkreter Melodien.

So überzeugend Giorgio Paganone 1997 von der Sache her argumentierte,<sup>3</sup> so unglücklich erscheint aber seine Wortwahl. Paganone geht es um diejenige syntaktische Struktur, die im Unterricht Arnold Schönbergs, am klarsten formuliert bei dessen Schüler Erwin Ratz<sup>4</sup>, als „Satz“ bezeichnet wurde – in Anknüpfung übrigens an die von Wilhelm Fischer entwickelte Dichotomie zwischen einem idealtypischen „Liedtypus“ und einem nicht weniger idealtypischen „Fortspinnungstypus“.<sup>5</sup> Indem Paganone nun aber

\* Dieser Diskussionsbeitrag erschien ursprünglich in italienischer Übersetzung („Il primato della melodia. Riflessioni sull'analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi“) im Juni 2006 in: *Studi Verdiani* 18 (2004), S. 313–331. Mit freundlicher Genehmigung des Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma) wird hier eine leicht überarbeitete Fassung in der deutschen Originalsprache vorgelegt.

<sup>1</sup> Roger Parker und Mary Ann Smart, „Verdi, 2001 and us“, in: *Studi Verdiani* 18 (2004), S. 295–312; hier S. 307.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Giorgio Paganone, „Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto“, in: *Studi Verdiani* 12 (1997), S. 48–66.

<sup>4</sup> Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* [1968], Wien <sup>3</sup>1973, S. 21–25.

<sup>5</sup> Wilhelm Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3 (1915), S. 24–84.

diesen Typus als „Barform“ bezeichnet, öffnet er – trotz aller expliziten Vorsichtsmaßnahmen – irreleitenden Assoziationen Tür und Tor: Dass zumindest deutschsprachige Leser diesen Terminus zwangsläufig mit Alfred Lorenz' ebenso ambitionierten wie problematischen Versuchen in Verbindung bringen müssen, in Richard Wagners Musikdramen großformale Strukturen zu identifizieren, ist dabei noch das geringere Problem. Schwerer wiegt, dass der Akzent auf dem so unscheinbar wirkenden Wort „Form“ die Schlussfolgerung zulässt, dass auch in Verdis Musik eine ‚formale‘ Analyse, die vom gesungenen Text und von der dramatischen Situation abstrahiert, sinnvoll ist.

Den einzigen ambitionierten Versuch, formale Betrachtungen in eine größere, genuin musikdramatische Perspektive zu integrieren, unternahm dagegen in letzter Zeit Emanuele Senici, unter anderem mit der ebenso detailgenauen wie eindringlichen Beschreibung der cabaletta Luisas im zweiten Akt von *Luisa Miller* anhand der Kriterien des „word painting“, aber auch mit Blick auf die „depict[ion of] significant images“.<sup>6</sup> Seine Schlussfolgerung darf Allgemeingültigkeit für jegliche kompositorische Entscheidung des Theaterkomponisten Verdi beanspruchen: „Verdi's setting does not simply articulate the text, then, but actively interprets it, selecting among the structural, semantic, and rhetorical elements that the text presents, and highlighting some of these elements at the expense of others.“<sup>7</sup> Freilich werden solche „Elemente“ allenfalls in zweiter Linie an formalen Entscheidungen greifbar, weit häufiger sind sie der Melodie eingeschrieben, die ja im Prozess der Werkgenese in aller Regel auch die primäre Schicht darstellt.

Betrachtet man also eine Forschungssituation, in der solche eindringlichen Analysen noch die seltene Ausnahme bedeuten, drängt sich die Vermutung auf, dass das Desinteresse vieler Verdi-Forscher am musikalischen Detail oder zumindest die Absenz entsprechender Fragen – auch in dem von mir herausgegebenen *Verdi Handbuch* konnte diese Frage nicht so breit behandelt werden wie in der ursprünglichen Konzeption vorgesehen<sup>8</sup> – Gründe haben muss. In den üblichen Curricula musikalischer und musikwissenschaftlicher Ausbildung ist die Analyse von Melodien im Gegensatz zu Harmonielehre, Formenlehre und Kontrapunkt nicht Bestandteil des Elementarunterrichts. Für dramatische Musik kommt erschwerend hinzu, dass Fragen der Gestik oder der Verbildlichung eines sprachlichen Inhalts ungleich schwerer zu systematisieren sind als der Aspekt der unmittelbaren Wortausdeutung oder der formalen Disposition.

Um dennoch aufzuzeigen, wie viel eine radikal an der Melodie orientierte Analyse leisten kann, lohnt es sich, ausgewählte Schlüsselszenen aus Verdis Œuvre unter dem Kriterium der gestischen Einfühlung und des dramatischen Kontexts möglichst genau zu beschreiben – und zwar unter bewusster Vernachlässigung der Orchesterbegleitung, die – wie gesagt – in der Regel erst nach der Erfindung der Melodie ausgearbeitet wurde. Indem für die ersten drei Beispiele bewusst analoge Situationen gewählt wurden – der jeweils erste solistische Auftritt des „prim'uomo“, also des Tenors am Beginn des ersten Aktes –, zielen die folgenden Überlegungen auf Forschungsperspektiven, die über den konkreten Einzelfall und auch über Verdis Werk hinausweisen sollen. Zwei weitere Beispiele aus *Don Carlos* dienen dazu, den – bei Verdi – äußerst engen Zusammenhang von

<sup>6</sup> Emanuele Senici, „Words and music“, in: *The Cambridge companion to Verdi*, hrsg. von Scott L[eslie] Balthazar, Cambridge 2004, S. 88–110; hier S. 89–92.

<sup>7</sup> Ebd., S. 92.

<sup>8</sup> Vgl. *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Stuttgart/Kassel 2001.

Versmetrik und musikalischer Prosodie schärfer zu konturieren, bevor abschließend an einem Chor aus *I masnadieri* die These zugespitzt wird, dass Verdi bisweilen bewusst regelwidrige Eingriffe in die Deklamation der von ihm in Auftrag gegebenen Verse vorgenommen hat, um eine genuin musikdramatische Aussage so scharf wie möglich mit melodischen Mitteln konturieren zu können.

## 1.

*Un ballo in maschera* beginnt mit einer Szene, die auf den Gouverneur Riccardo, also auf den Tenorhelden bezogen ist, der dann auch nach einem Eingangschor und einigen Dialog-Versen in einer Solonummer vorgestellt wird. Das Prinzip einer solistischen „sortita“ in einer mehrteiligen „introduzione“ ist alles andere als neu, vielmehr standardisiertes Element der italienischen Oper seit den – 1859 bereits fernen – Zeiten Rossinis. Überraschend und in ihrer Zuspitzung einzigartig ist dagegen die konkrete Ausgestaltung dieser im ersten Klavierauszug, nicht aber in Verdis Partiturhandschrift ausdrücklich als solche bezeichneten „sortita“: Seit dem Aufziehen des Vorhangs sind weniger als vier Minuten vergangen, wenn wir Riccardo in seinem ersten Solo hören, das ebenfalls ungewöhnlich knapp ist: Zwei Strophen zu je vier „settenari“, also sieben-silbigen Versen, werden in fast rein syllabischer Komposition in gerade einmal sechzehn Takten abgehandelt, was weit weniger als eine Minute Aufführungsdauer bedeutet, wenn – was allerdings in der Opernpraxis so gut wie nie der Fall ist – die Metronomanweisung (Viertel = 80) respektiert wird. Gewiss: In einem viertaktigen Mittelteil ist anschließend auch der Chor zu hören, bevor Riccardo nochmals den letzten Viertakter seiner Phrase variierend aufgreift. Insgesamt umfasst die „sortita“ dann 35 Takte, aber auch das entspricht einer Aufführungsdauer von weit weniger als zwei Minuten.

Poco meno mosso ♩ = 80  
cantabile

Riccardo

La ri-ve-drà nel-le-sta-si rag-gian-te di pal -

lo - - - re e qui so-nar d'a-mo-re la sua pa -

dolciss.

ro - la u-drà, so-nar d'a-mo-re.

## Notenbeispiel 1

Offenbar geht es Verdi darum, das Flüchtige und zugleich Irreale einer Vision abzubilden, in die sich der politische Herrscher hineinsteigert: Riccardo meint, sein Amt und die damit verbundenen Pflichten vergessen und sich der „Ekstase“ seines „amore“ hin-

geben zu können. Als Tonart wählt Verdi – wie etwa schon in der nostalgischen Vision der hebräischen Flüchtlinge („Va pensiero sull’ali dorate“) in *Nabucodonosor* – Fis-Dur, dessen extrem entfernte und insofern traditionell für irrealer Wachträume gewählte Position im Quintenzirkel nachdrücklich dadurch hervorgehoben wird, dass der vorausgehende Dialog zwischen Riccardo und Oscar („Amici miei...“) in C-Dur steht. Subjekt der Träumerei des Tenors ist in den von ihm gesungenen Worten nicht etwa das „io“, das Ich Riccardos, sondern viel distanzierter, entrückter „l’anima [sua]“, seine Seele. Die akkordische Begleitung der Streicher ist von Verdi mit der Anweisung *ppp* an der Grenze der Hörbarkeit imaginiert. Die fast durchgehend beibehaltene Pizzicato-Vorschrift für die komplementären Achtel verleiht der Szene einen außergewöhnlich flüchtigen, fast gehetzten Charakter, was wiederum zeigt, dass die ungewöhnlich schnelle Metronomanweisung für eine konkrete musikalische Faktur durchaus angemessen ist, die – in den Worten Julian Buddens – „the lyricism of a cantabile with the motion and the character of a cabaletta“ kombiniert.<sup>9</sup>

Noch auffälliger als alle diese widersprüchlichen ‚Rahmenbedingungen‘ ist aber die melodische Gestaltung des eindringlichen Solos. Dass sich die sechzehn Takte in viertaktige Phrasen mit dem Schema a – a’ – b – a“ gliedern lassen,<sup>10</sup> wird Anhänger der formalen Analyse interessieren, ist aber letztlich für die musikdramaturgische Interpretation der Szene ohne jeden Belang. Für diese ist vielmehr entscheidend, wie bizarr, wie verbogen die Melodielinie sich mit ihren „wide interval[s], like outstretched arms“<sup>11</sup> präsentiert. Bereits als zweiter und siebenter Ton erklingen mit *gisis* und *his* chromatische Alterationen der Fis-Dur-Tonleiter, am Beginn des dritten Taktes erscheint mit *a* überdies die Moll-Terz. Vor allem aber verstört der merkwürdig schwebende Beginn auf der Dur-Terz, auf den zur Silbe „(ri-ve-)drà“ nicht etwa der Grundton, die Quinte oder allenfalls die Oktave folgt, sondern die äußerst schwer zu intonierende große Septime *eis*, also der Leitton zur Oktave. Als ob Riccardo diese wenig stimmige, sprunghafte Intervallik korrigieren wollte, setzt er im fünften Takt zum Wort „so-nar“ höher an, trifft aber wieder daneben: Statt der Oktave *fis* erklingt die große None *gis*.

Mit ihrer ebenso auffälligen wie eindringlichen Betonung der Septime und der None fügt sich die „sortita“ offensichtlich einer „tinta musicale“,<sup>12</sup> die in *Un ballo in maschera* entscheidend von Septnonenakkorden an dramatischen Schlüsselstellen geprägt ist: Im zweiten Akt markiert ein im Fortissimo hereinbrechender Dominantseptnonenakkord den Höhepunkt der sentimental Erregung des Liebespaars, auch Oscars canzone „Volta la terrea“, dessen Intervention in der „stretta dell’introduzione“, Riccardos Matrosenlied „Di’ tu se fedele“ und schließlich Oscars höchst bedeutungsvoller Vers „E tal fia dunque il fato“ im „quintetto finale“ des ersten Akts erhalten durch Septnonen-Klänge ihre unverwechselbare Farbe,<sup>13</sup> die also nicht auf „situazioni di passione

<sup>9</sup> Julian Budden, *The operas of Verdi*, Band II, London 1978, S. 379.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Zur methodischen Problematik und zum kritischen Potential dieser Kategorie vgl. Anselm Gerhard, „Tinta musicale‘. Flotows ‚Martha‘ und die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Analyse in Opern des 19. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61 (2004), S. 1–18.

<sup>13</sup> Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 385; englisch: *The urbanization of opera: music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago/London 1998, S. 432.

erotica“ beschränkt bleibt wie später dann auch im Duett Eboli/Don Carlos in der Oper von 1867.<sup>14</sup>

Viel wichtiger für das Verständnis dieser ungewöhnlichen Auftrittsszene ist aber die Feststellung, dass Riccardos Melodie nicht nur eine in der Dynamik und den Tondauern stabile Begleitung fehlt, sondern vor allem ein hörbarer Bezug zum Grundton. Die Note *fi*s erscheint vor dem Abschluss der vierzeiligen Strophe – als Schlussston auf die Silbe „(a-mo-)re“ – nur als äußerst flüchtige Durchgangsnote auf Taktzeiten, die unbetonter nicht hätten gesetzt werden können: als vierte Achtel im dritten Takt, als achte Achtel im fünften Takt und als sechste Sechzehntel im siebenten Takt. Deutlicher lässt sich wohl nicht hörbar machen, dass diesem Riccardo das Fundament für seine Handlungen als Liebhaber fehlt. Indem er ihn immer wieder den naheliegenden Grundton verfehlen lässt, macht Verdi sinnfällig, dass dieser Souverän in seiner Rolle als Liebender alles andere als souverän ist. Er steht sozusagen neben seiner Rolle als Gouverneur, er fällt sogar aus ihr heraus und wird bereits im ersten Auftritt als eine Figur charakterisiert, die sich in Visionen hineinsteigert, die so flüchtig, so unreal sind, dass hinter fast jeder Note seiner Melodie der Absturz droht.

## 2.

Ein gutes Jahrzehnt später ging Verdi in der strukturell vergleichbaren Szene, der „introduzione“ seiner Oper *Aida* insofern einen wesentlichen Schritt weiter, als er auf den für die Konvention unumgänglichen Eröffnungsschor völlig verzichtete. Die „sortita“ des Tenors beginnt nach einem kurzen Dialog zwischen Ramfis und Radamès auf fast leerer Bühne. Zwar sind im Vergleich zu „Là rivedrà nell'estasi“ sowohl das vorausgehende Rezitativ als auch das eigentliche, im ersten Klavierauszug als „romanza“ bezeichnete Solo umfangreicher. Aber in der Orchesterbegleitung hat Verdi die kompositorische Idee des Flüchtigen, Instabilen noch zusätzlich geschärft. Die Pizzicato-Noten der Streichinstrumente sind mit wenigen Ausnahmen auf das erste der sechs Achtel des jeweiligen Taktes beschränkt, allein im Violoncello ‚klappern‘ jeweils zwei Sechzehntel und eine Achtel nach; die zweite Takthälfte bleibt aber regelmäßig ohne jedes Fundament der Orchesterinstrumente.

Auch in der wiederum weitgehend syllabischen Vertonung der Verse, vor allem aber in der irritierenden Intervallstruktur der Melodie des Tenors schließt Verdi in „Celeste Aida – forma divina“ an Riccardos „sortita“ an. Nur sind hier die Gründe für den verstörenden Gesamteindruck sehr viel schwerer zu bestimmen und die Verstöße gegen die Konvention überdies so subtil kalkuliert, das sie für unsere, an dissonante Akkorde aller Spielarten gewöhnten Ohren wohl weit weniger fassbar sind als für Verdis Zeitgenossen. Betrachtet man nämlich die ersten zehn Takte der Melodie und sieht dabei von der sicherlich später ausgeführten Orchesterbegleitung ab, kann man feststellen, dass in der immanenten Harmonik von Radamès' Solo so gut wie nichts auf die Tonart B-Dur verweist. In den (zweimal gesungenen) ersten beiden Takten erklingen während neun von insgesamt zwölf Achteln die eindeutig nach F-Dur weisenden Töne *f* und *c*, der Grundton *b* der von Verdi für die Begleitung gewählten Tonart wird dagegen nur auf

<sup>14</sup> Vgl. Fabrizio Della Seta, Art. „Verdi, Giuseppe“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil, im Druck.

der schwächstmöglichen Taktzeit, auf dem sechsten Achtel der ersten Taktes gestreift. Nicht nur deshalb wäre bis zum eindeutig nach B-Dur strebenden *es* im elften Takt eine Harmonisierung in F-Dur viel naheliegender, letztlich sogar für die Ausweichung nach D-Dur, also – aus der Perspektive von F-Dur – in die sechste Stufe beziehungsweise in die nach Dur gewendete Moll-Parallele der Grundtonart:

Andantino  $\text{♩} = 116$   
*con espressione*

Radamès

Ce - le - ste A - i - da, for - ma di - vi - na,  
 I IV V I I IV V I

mi - sti - co ser - to di lu - ce e fior;  
 V I VI VI III III VI

## Notenbeispiel 2

Auch dieser Protagonist verfehlt also den richtigen Ton. Auch Radamès gibt sich in seiner Anrufung der Geliebten Illusionen hin, die mit der von ihm selbst gewählten Rolle als „*quel guerrier*“ nicht in Einklang zu bringen sind. Und mehr noch: Mit ganz wenigen Ausnahmen streben sämtliche Phrasen, die Radamès in dieser „romanza“ singt, nach oben. Das ist wohl ganz selbstverständlich als deiktische Übersetzung des Umstands zu verstehen, dass dieser junge Ägypter von einem „*trono vicino al sol*“, von einem Thron in der Nähe der Sonne träumt. Abgesehen davon, dass in den Worten Antonio Ghislanzoni bereits mit schneidender Ironie anklingt, dass sich der tollkühne Träumer an seinen widersprüchlichen Ambitionen zu verbrennen droht, erhält der Gestus des Aufwärtsstrebens aber im Kontext des ganzen ersten Aktes noch eine viel präzisere Bedeutung.

Im Gegensatz zum konventionellen „*settenario*“ Riccardos haben Verdi und Ghislanzoni Radamès hier den „*quinario doppio*“, den doppelten Fünfsilbler zugemessen, der für das Libretto der ganzen Oper charakteristisch ist, im ersten Akt aber nur ein einziges weiteres Mal verwendet wird: Aidas erstes Solo am Ende des ersten Bildes dieses ersten Aktes schließt mit vier „*quinari doppi*“. Im Gegensatz zu den mit einer regulären ‚weiblichen‘ Kadenz ausklingenden „*versi piani*“ von „*Celeste Aida – forma divina*“ sind jedoch die Verse Aidas ausnahmslos als „*versi tronchi*“ gestaltet, sie enden mit einer Betonung bereits auf der vierten Silbe, was in der italienischen Verslehre nur als Ausnahme möglich ist:<sup>15</sup> „*Numi, pietà – del mio soffrir! / Speme non v’ha – pel mio dolor... / Amor fatal – tremendo amor / Spezzami il cor – fammi morir!*“

Die äthiopische Sklavin macht sich keine Illusionen, sie weiß, dass dieser „*amor fatal*“, dass diese fatale Liebe nur im „*morir*“, nur im Sterben enden kann. Die stumpfen (wörtlich: „*abgehackten*“) „*cadenze tronche*“ ihres Gesangs lassen jeden Hörer spüren, dass sie an eine Zukunft der Liebe zu Radamès nicht glauben kann. Aber nicht nur die

<sup>15</sup> Zu einem ersten Überblick über die italienische Verslehre aus der Perspektive der Oper des 19. Jahrhunderts vgl. Anselm Gerhard, „Der Vers als Voraussetzung der Vertonung“, in: *Verdi Handbuch*, S. 198–217.

stumpfen Verschlüsse, auch die Bewegungen ihres verzweifelten Singens sind – fast wie Madrigalisten in der Musik des 16. Jahrhunderts – unmissverständlich: Mit wenigen Ausnahmen sind Aidas Phrasen von einer Abwärtsbewegung geprägt. Deutlicher hätte die gegensätzliche Bewusstseinslage der beiden Protagonisten des sentimental Dramas nicht in musikalische Gestik übersetzt werden können. Während die pessimistische Aida sich bereits ihrem Schicksal zu fügen scheint, träumt Radamès vor sich hin. Wie der von Heinrich Hoffmann 1845 erfundene *Struwwelpeter* – die italienische Übersetzung erschien unter dem Titel *Pierino Porcospino* im Jahre 1882, eine französische Übersetzung war aber bereits 1860 herausgekommen –, dessen Blick „stets [...] am Himmel hing“, der „aufwärts allenthalben“ schaut, benimmt sich der ägyptische Offizier als „Hans Guck-in-die-Luft“, nein als ‚Hans Sing-in-die-Luft‘.

### 3.

In *Otello* schließlich hat Verdi die hier beleuchtete Dramaturgie der schlaglichtartigen Charakterisierung des Tenor-Protagonisten auf die kürzestmögliche Formel gebracht. Zwar lässt sich der Beginn dieser Oper durchaus als „introduzione“ begreifen,<sup>16</sup> Otellos erstes Solo ist aber jenseits aller Konventionen keine „aria di sortita“, auch keine strophische „romanza“ oder „canzone“, sondern die äußerst irreguläre Aneinanderreihung exaltierter Gesten. Nun scheint eine solche Entfernung von den Standards der italienischen Oper für eine 1887 abgeschlossene Partitur nicht weiter überraschend. Im Kontext von Boitos und Verdis Shakespeare-Oper handelt es sich bei dieser Entfernung von den Konventionen aber durchaus um eine irritierende Entscheidung. Denn in seiner Struktur erweist sich *Otello* trotz seiner Modernität in auffälliger Weise als regelrechtes Kompendium konventioneller Genre-Szenen – von der „tempesta“, also der Gewitterszene, über den „brindisi“, also das Trinklied, und das große Liebesduett im ersten Akt über den idyllischen Frauenchor und das Verschwörungs- und Freundschaftsduett (inklusive traditioneller cabaletta) im zweiten und das große Finale mit dem traditionell als „pezzo concertato“ bezeichneten kontemplativen Ensemble und aus der Ferne herinklingenden Trompetensignalen im dritten Akt bis hin zur „preghiera“, zum Gebet des vierten Aktes.<sup>17</sup>

Verdis Entscheidung gegen eine konventionelle „sortita“ bedarf also einer Erklärung. Eine solche Erklärung liegt freilich nahe bei einem Rückblick auf die vorherrschenden Tendenzen der Charakterisierung Riccardos und Radamès': Nur der Verzicht auf eine strophische Konzeption erlaubte dem Komponisten die extreme Zuspitzung und Konzision, die Otellos „Esultate“ auszeichnet: Gerade fünfzig Sekunden, 34 Noten für die 33 Silben der drei endacasillabi genügten Verdi, um seinen Titelhelden in den verschiedensten Facetten seines Charakters zu exponieren. So anachronistisch die vom Dirigenten Will Humberg vorgeschlagene Etikettierung Verdis als „SMS-Komponist“

<sup>16</sup> Vgl. die feinsinnigen Beobachtungen von Renato Di Benedetto, „Una postilla sulla tempesta“, in: *Studi Verdiani* 12 (1997), S. 31–47; hier S. 31–32.

<sup>17</sup> Vgl. Uwe Schweikert, „Eine Oper ist kein Schauspiel'. Verdis ‚Otello‘ – Endpunkt des ‚melodramma‘“, in: *Otello. Drama lirico in vier Akten von Arrigo Boito. Musik von Giuseppe Verdi*, hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, Frankfurt am Main/Leipzig 2001, S. 11–26; hier S. 16–17.

auch ist,<sup>18</sup> in diesem konkreten Fall trifft sie das Wesentliche: Der von Otello in seinem ersten Solo gesungene Text umfasst nur 113 Zeichen.

Otello

*f* E - sul - ta - - - te! L'or - go - gliο mu - sul - ma - no se - pol - to è in  
 mar, no - stra e del ciel è glo - ria! Do - po l'ar - mi lo  
 vin - se l'u - ra - ga - - - no.

### Notenbeispiel 3

Diese atemberaubende Konzision erreicht Verdi durch eine Verselbständigung der Ges-ten, die in strophisch organisierten Strukturen nicht möglich gewesen wäre. Mit dem einen Ausruf „Esultate!“, auf dessen manifest liturgische Konnotationen hier nicht einzugehen ist, präsentiert sich Otello als strahlender Sieger; nicht von ungefähr forderte der Komponist „di fare dire quella frase su d'un punto alto della scena“, „diese Phrase von einem herausgehobenen Punkt auf der Bühne aus sprechen zu lassen“.<sup>19</sup> Aus der unklaren harmonischen Situation, die einerseits durch Kadenzbewegungen gekennzeichnet ist, die auf *gis*-Moll zu beziehen wären, in der sich dann aber doch dieses *gis* in Fortissimo-Tonrepetitionen als dominantischer Orgelpunkt zu etablieren scheint, löst sich der Tenor mit einem emphatischen Sextsprung und schafft Klarheit. Er zwingt die Harmonik nach Cis-Dur, obwohl im Kontext cis-Moll viel näher gelegen hätte. Indem er auf die erste betonte Silbe die Dur-Terz *eis* singt, erhebt er sich über die Ängste der „Popolani Cipriotti“ und der „Soldati della Repubblica Veneta“, die in a-Moll mit der immer prominenten Quinte *e* Gott um Hilfe angefleht und dann in E-Dur „È salvo! salvo!“ ausgerufen hatten.

Man könnte in diesem *eis* sogar einen (enharmonischen) Vorgriff auf die Dur-Terz *f* im Des-Dur des „Venere splende“ am Ende des Aktes hören. Wichtiger aber ist die Feststellung, dass der strahlende Sieger sich erheben, sich von seiner Umgebung abheben will. Dabei strebt der ehrgeizige Außenseiter immer noch höher hinaus: Bereits im dritten Takt seines Solos stemmt er seine Stimme bis zum *gis*, bevor er in der abschließenden Phrase sogar zweimal *a* und einmal *h* singt. Im immanenten harmonischen Rahmen seiner Melodie ist dieser „Aufstieg“ von *gis* nach *h* allerdings nur um den

<sup>18</sup> Gespräch von Will Humburg mit Uwe Schweikert; zitiert nach: Uwe Schweikert, „Es waren nichts als Noten“. Die beiden Schlüsse von Verdi „Don Carlos“, in: *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag (= Theater der Zeit. Recherchen 20), hrsg. von Patrick Primavesi und Olaf A. Schmitt, Berlin 2004, S. 114–121; hier S. 115.

<sup>19</sup> Brief Arrigo Boitos an Giuseppe Verdi vom 16. Mai 1886, in: *Carteggio Verdi-Boito*, hrsg. von Mario Medici und Marcello Conati, Parma 1978, S. 106.

Preis des Abstiegs von Cis-Dur nach E-Dur möglich: Präzise bei der – zusätzlich mit einer *acciacatura* hervorgehobenen – Benennung des „uragano“, der die türkische Flotte zerstört hatte, kadenziert Verdi endgültig nach E-Dur, in die alte und neue Tonart der Chöre, die dieses Solo umrahmen. E-Dur ist aber nicht nur die Tonart des „Evviva Otello!“ und steht somit gleichsam für den Sturz Otellos in die niedrigsten Gefühle des gemeinen Volks, E-Dur ist vor allem bei der Evokation des „bacio... un bacio ancora“ die Tonart der Katastrophe, des „uragano“ der mörderischen Eifersucht, mit der Otello seine Existenz zerstören wird, eines „uragano“ der Leidenschaften, für den somit dasselbe gilt wie für den „uragano“ am Ende von Boitos *Ero e Leandro*: „Ha l'uragano / Sete di sangue!“ („Der Orkan hat / Durst nach Blut!“)<sup>20</sup>

Die Zerrissenheit dieser jähzornigen Figur verrät sich aber nicht nur in der unruhigen Melodielinie, die den ganzen Ambitus der Stimme vom tiefen *fisis* bis zum hohen *h* in immer neuen Intervallsprüngen durchmisst. Noch auffälliger ist vielmehr die irritierende Ambivalenz der metrischen Organisation. „Esultate!“, die ersten vier Silben des ersten von drei Endecasillabi beanspruchen als erste musikalische Phrase genau zwei Takte. Angesichts der Entscheidung Boitos, für diese drei Verse den herausgehobenen Vers der italienischen literarischen Tradition, den elfsilbigen Endecasillabo einzusetzen, würde sich präzise der ganze erste Vers – also der Ausruf „Esultate!“ und die darauffolgenden Worte „L'orgoglio musulmano“ zusammen genommen – zu einem regulären Viertakter mit Abschluss auf dem neuen Grundton *cis* fügen, wenn Verdi nicht das von Boito vorgegebene enjambement komponiert hätte, das in der Hörwahrnehmung auf eine zweitaktige Eröffnung („Esultate!“) eine irreguläre dreitaktige Phrase („L'orgoglio musulmano sepolto è in mar“) folgen lässt.

Verbunden mit dieser asymmetrischen Phrasenstruktur ist überdies ein kaum merklicher Wechsel in der Verteilung der betonten Silben auf die jeweiligen Taktschwerpunkte. Im eröffnenden „Esultate!“ präsentiert sich Otello als ruhiger, souveräner Sieger, die betonte Silbe „(E-sul)-ta-(te!)“ wird – ebenso wie die Silbe „(l'u-ra)-ga-(no)“ im vorletzten Takt – eine ganze Note lang ausgehalten. Häufiger ist allerdings im punktierten Rhythmus die Skandierung der ersten und dritten Zählzeit: „(L'or)-go-glio mu-sul-(ma-no)“ oder „(lo) vin-se l'u-ra-(ga-no)“. Völlig aus dem Gleichgewicht gerät diese Übereinstimmung zwischen Deklamation und virtuellem 2/2-Takt jedoch dort, wo es Otello um „nostra gloria“, um den Ruhm seiner militärischen Einheit geht. Die Stimme setzt synkopisch ein, scheint dadurch zur überhasteten Abfolge von zwei Achteln am Ende desselben Takts gezwungen, fängt sich dann zwar wieder mit der Folge aus zwei Halben auf die Silben „ciel è“, tut aber ausgerechnet das Wort „gloria“ mit zwei viel zu flüchtig gesungenen Viertelnoten ab, die für die mit Aplomb gesungene Phrase alles andere als einen rhetorisch angemessenen Abschluss darstellen. Otello erscheint somit als nervöser, zu blindem Aktionismus neigender, von den Ereignissen getriebener Charakter.

<sup>20</sup> Arrigo Boito, „Ero e Leandro. Tragedia lirica in tre atti (1879)“, in: Arrigo Boito, *Tutti gli scritti*, hrsg. von Piero Nardi, Verona 1942, S. 573–612; hier S. 608. Vgl. auch die ältere Manuskriptfassung dieses Librettos von 1871 in: Arrigo Boito, *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due atti*, hrsg. von Emanuele d'Angelo, Bari 2004, S. 160. Die motivische Verwandtschaft des „uragano“ in *Ero e Leandro* mit demjenigen in *Otello* wird zusätzlich beglaubigt durch die kaum veränderte Verwendung der Verse „Lampi! tuoni! gorghi! turbi! cataclismi e fulmini!“ in beiden Libretti; vgl. ebd., S. 154–155.

Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass Verdi seinen Otello das entscheidende positive Wort „gloria“ mit derart geringem rhetorischen Nachdruck singt, dagegen diejenige Vokabel mit größtmöglicher Emphase hervorheben lässt, die einerseits an die Schrecken des Seesturms erinnert, andererseits aber Otellos eigenen Anteil am militärischen Erfolg verkleinert. Wenn sich dieser Held seiner Sache und vor allem seiner Person so sicher wäre, wie er es zu sein vorgibt, würde er nicht den „uragano“, sondern die Kraft seiner Waffen und die eigene „gloria“ ins hellste Licht rücken. Noch weniger dürfte es aber ein Zufall sein, dass präzise zu dem so verquält wirkenden Halbvers „nostra e del ciel è gloria“ nicht nur die Ordnung der Deklamation ins Wanken gerät, sondern auch die tonale Logik der Melodie. Für die letzte Silbe „del“ wechselt Verdi vom *eis* ins *e*, was zwar aufgrund des bereits mit dem *fisis* von „mar“ angedeuteten verminderten Septakkord harmonisch folgerichtig erscheint, dennoch einen eigentümlichen und schwer zu intonierenden Wechsel des Tongeschlechts von Dur nach Moll impliziert. Im übernächsten Takt nimmt Otello diese „Ungeschicklichkeit“ schon wieder zurück; die zweite Silbe von „gloria“ wird auf *eis* gesungen, aber eben viel zu früh, bereits auf dem zweiten Viertel des Taktes. Fast scheint es, Otello habe nicht genug Kraft, für dieses entscheidende Wort „gloria“ sowohl das ‚richtige‘ Tongeschlecht als auch die einzig sinnvolle, majestätisch gemessene Skandierung zu finden.

In einer einzigartigen Momentaufnahme präsentiert uns Verdi seinen Titelhelden als jähzornigen, ehrgeizigen und doch von krampfhaft versteckten Selbstzweifeln geplagten Menschen, der sich seine Unsicherheit zwar nicht anmerken lassen will, in dessen „sortita“ aber noch weniger ein klares Ziel erkennbar wird als bei Riccardo oder Radamès. Diese relativ umständlich entwickelte Interpretation einer extrem gestisch konzipierten Melodie stimmt auf das Genaueste überein mit der Wahrnehmung dieser Rolle durch einen Sänger, der in seiner von Wagners Musikdramen geprägten Karriere mehrmals auch die Titelpartie von Verdis vorletzter Oper gestaltete. René Kollo sieht die „Schwierigkeit“ dieser Partie vor allem im „schnellen Affektumbruch“. Während Wagner „das Verhalten seiner Gestalten immer in allmählichen Übergängen aus einem konsistenten Personenkern“ entwickle, sei „Otello gewissermaßen außengesteuert“; dieser wechsle „daher so schnell den Affekt [...], daß der Sänger genötigt sei, bei jeder neuen Szene die vorherige zu vergessen“<sup>21</sup> – im Licht der hier vorgestellten Interpretation des ersten Auftritts Otellos könnte man sogar sagen: bei jeder neuen Phrase.

#### 4.

Die in *Otello* für offensichtliche dramatische Zwecke eingesetzte irreguläre Phrasenstruktur begegnet bei Verdi allerdings auch schon vorher und in geschlossenen Nummern – eines der eindrucklichsten Beispiele findet sich nicht von ungefähr in einer französischen Oper. In Frankreich hatte der italienische Komponist begierig die Möglichkeit aufgegriffen, mit heterometrischen Versen zu arbeiten – wenige Jahre später, bei der Arbeit an *Aida*, versuchte er, seinen Verseschmied Ghislanzoni zu ähnlichen Experimenten im Italienischen zu drängen, als er am 12. November 1870 die Frage stellte:

<sup>21</sup> Dieter Borchmeyer, „El maestro vol cussì, e basta!‘ Verdi und die Struktur des Opernlibrettos“, in: *Verdi-Theater*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 1997, S. 117–140; hier S. 125, Anm. 20.

„I Francesi, anche nelle strofe per canto, usano talvolta mettere dei versi o più lunghi o più corti. Perché non potremmo noi fare lo stesso?“ („Die Franzosen haben auch in geschlossenen Nummern die Gewohnheit, gelegentlich längere und kürzere Verse abzuwechseln. Warum könnten wir nicht dasselbe tun?“)<sup>22</sup>

Genau eine solche Kombination „längerer“ und „kürzerer“ Verse begegnet 1867 im ersten Akt von *Don Carlos*. Unmittelbar nach seiner Liebeserklärung stimmt Carlos gemeinsam mit Elisabeth ein Duett an, dessen Beginn von Doppelversen geprägt ist, in denen jeweils auf einen „octosyllabe“ ein „quadrisyllabe“, also auf einen achtsilbigen ein versilbiger Vers folgt.<sup>23</sup>

Allegro giusto ♩ = 104  
très doux

De quels tran - sports poi - gnants et doux mon â - me est plei - ne! Ah!

c'est Car - los, â mes ge - nous un Dieu l'a - mè - ne!

#### Notenbeispiel 4

Trotz dieser irregulären Versstruktur hat Verdi die Periodik seiner Melodie symmetrisch konzipiert: Der zweite Doppelvers greift die Melodie des ersten Doppelverses unverändert auf und unterscheidet sich nur durch die Kadenzierung in die Dominante der Moll-Parallele vom dominantischen Halbschluss des Vordersatzes. Vorder- und Nachsatz umfassen jedoch nicht zwei oder vier, sondern jeweils drei Takte und exponieren mit dieser Disparität eine flagrante Anomalie, die das Unsichere und Unwirkliche der dort besungenen Liebe erahnen lässt. Die Zäsuren zwischen den Versen („doux – mon“ und „[ge]-nous – un“) bleiben fast unmerklich, weil die Melodie im ersten Fall der Harmonik eines regulären Dominantseptakkords, im zweiten Fall einem verminderten Septakkord untergeordnet ist. Im Bestreben, die Zäsuren zu verwischen, geht Verdi aber noch einen entscheidenden Schritt weiter: Er verbindet auch den ersten mit dem zweiten Doppelvers auf eine Weise, die den Sängern sprichwörtlich keine Zeit zum Atmen lässt. Die letzte Silbe „(plei)-ne“ soll mit dem „Ah!“ verschliffen werden, das den zweiten Vers eröffnet – ein Verfahren, das in der französischen Musik völlig ungewöhnlich ist und für das bisher nur bei Verdi selbst ein Präzedenzfall gefunden werden konnte: in der „mélodie“ Henris im fünften Akt von *Les Vêpres Siciliennes*.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Milano 1913, S. 663.

<sup>23</sup> Zum Verständnis der Terminologie ist es erforderlich, sich vor Augen zu halten, dass die französische Metrik die Silben eines Verses nur bis zur letzten betonten Silbe zählt, während die italienische Nomenklatur von einem Standardvers ausgeht, der mit der Folge einer betonten und unbetonten Silbe schließt; vgl. Anselm Gerhard, „Der Vers als Voraussetzung der Vertonung“, in: *Verdi Handbuch*, S. 208–210.

<sup>24</sup> Umso erstaunlicher ist es, dass neuere Studien zur Versstruktur der französischen Libretti Verdis auf diese äußerst merkwürdige Eigenheit nicht weiter eingehen; vgl. Andreas Giger, *The role of Giuseppe Verdi's French operas in the transformation of his melodic style*, PhD. Diss. Indiana University 1999, S. 214–215; Damien Colas, „Quels accents! quel langage!“. Examen du traitement de l'alexandrin dans „Les Vêpres siciliennes“, in: *Actes du colloque franco-italien*, Villecroze, octobre 1997, Paris 2000, S. 183–210; hier S. 202 und 205; Andreas Giger, „Defining stanzaic structure in Verdi's French librettos and the implications for musical setting“, in: *Acta musicologica* 73 (2001), S. 141–163.

Ziel dieser zahlreichen Kunstgriffe in Versifikation, Periodenstruktur, (regelwidriger) Synaloppe, aber auch des Spiels mit genuin musikalischen Mitteln ist unzweifelhaft das Bild eines ins Unendliche perpetuierten Traums. Verdi vermeidet konsequent jegliche taktmetrische oder harmonische Stabilität. Für die Sänger wie für die Hörer ist zunächst ungewiss, ob der erste Schwerpunkt der Melodie nach einem kurzen Auftakt auf der Tonika oder nach einem überlangen Auftakt auf der sechsten Stufe zu sehen ist. Entscheidend ist, dass mit solchen Unklarheiten verdeutlicht wird, dass die beiden Figuren sozusagen in ihre Verliebtheit hineinstolpern, in Gefühle, deren Zärtlichkeit durch melodische Bewegungen unterstrichen wird, die im Wechsel von weiten aufwärtsgerichteten, „ausgestreckte Arme“ evozierenden Intervallen und dem Rückfall in ein tiefes Register innige Umarmungen assoziieren lassen.

Es entspricht dieser nicht vom Verstand, sondern allein von unklaren Gefühlen gesteuerten Motivation der Figuren, dass in der Harmonisierung der Melodie Subdominante und Dominante der Tonika vorgezogen werden. Im rhythmischen Detail erzeugt der Wechsel lange ausgehaltener Noten und eher deklamatorisch bewegter Achteltrioen denselben unentschiedenen Charakter, der auch das im Folgenden noch genauer zu betrachtende Freundschaftsduett von Carlos und Rodrigue prägt. Die musikalische Umsetzung der ersten Begegnung von Carlos und Elisabeth scheint wie „en suspens“, wie aufgehoben zwischen dem Willen vorwärtszugehen und dem zum Scheitern verurteilten Versuch, den innigen Moment des ersten Verliebtseins festzuhalten.

Gerade wegen ihres vagen, ungefestigten Charakters eignet sich diese Melodie so gut als Erinnerungsmotiv. Mit ihr ist Verdi in der vieraktigen Version seiner Oper das Kunststück gelungen, dass eine Melodie eindeutig als Erinnerungsmotiv wahrgenommen werden kann, obwohl sie nach dem Wegfall des Fontainebleau-Akts nirgends als Vergegenwärtigung einer aktuellen Bühnensituation erklingt.<sup>25</sup> Die Melodie dieses Duetts drückt das Irreale einer Liebe ohne Zukunft so ergreifend aus, dass ihr vager Charakter sogar verstärkt hervortritt, wenn sie nur noch in instrumentalen Reminiszenzen erscheint – zunächst zum Seufzer Carlos' „Ah! qu'il fut pur et beau ce jour“ im neuen ersten Akt, dann in Elisabeths letzter Evokation der „France, noble pays, si cher à mon jeune âge“ am Beginn des letzten Aktes.

## 5.

Noch einen wesentlichen Schritt weiter beim Versuch, mit den Mitteln der italienisch-französischen Tradition eine fast unendlich wirkende Melodie zu schaffen, ging Verdi im zweiten Akt derselben Oper bei der Komposition des berühmten Duetts „Dieu, tu semas dans nos âmes“. Dass die ungelenke italienische Übersetzung („Dio, che nell'alma infondere / Amor volesti e speme“) sich in der Deklamation kaum der ruhig dahinfließenden Melodie anschmiegt, ist so offensichtlich wie leicht zu erklären: Die Übersetzung wurde erst nach dem Abschluss der Kompositionsarbeit angefertigt.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu ausführlicher: Anselm Gerhard, „Das im ›Gedenken‹ uns ›dünkende‹ Bild eines Ungegenwärtigen. Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts“, in: *Verlorene Zeit, wiedergefundene Zeit. Vom Vergessen und Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 47), Wien/London/New York 2006, im Druck.

Allegro assai moderato ♩ = 84

*p*  
Dieu, tu se-mas dans nos à - - mes un ray-on des mê-mes  
flam - mes, le même a-mour ex-al-té l'a -  
mour de la li-ber-té,

## Notenbeispiel 5

Aber selbst der französische Originaltext steht in einem Verhältnis zur Periodenstruktur der Musik, das nur als verstörend bezeichnet werden kann. So beginnt eine neue Phrase – im zweiten Takt – mit dem unbestimmten Artikel „un“ auf der bis dahin höchsten Note. Im vierten Takt wird der fast tonlos gesprochene Vokal des „e muet“ im Wort „(flam)-mes“ dem höchsten Ton überhaupt zugewiesen. Und schließlich wird der zwangsläufig unbetonte Artikel „le“ am Beginn des fünften Taktes auf einer extrem langen Note ausgehalten, während den zu betonenden Silben „mê-(me)“ und „(a)-mour“ gerade eine Achteltriole bleibt.

Wüssten wir nicht, dass Verdi über gute bis sehr gute Sprachkenntnisse verfügte, gäbe es stichhaltige Gründe, an seinem Verständnis für die Eigenheiten der französischen Sprache zu zweifeln. Macht man sich aber erst einmal klar, wie leicht die gerade aufgezählten Ungeschicklichkeiten hätten vermieden werden können, stellt sich die Frage nach den Intentionen des Komponisten. Problemlos hätte der Auftakt „Un ray-(on)“ auf eine aufsteigende Linie *h-c* gesetzt werden können, womit der Akzent auf dem lang ausgehaltenen *d* noch deutlicher hervorgetreten wäre. Die Endsilbe des Wortes „(flam)-mes“ hätte in einer absteigenden Linie auf die dritte Zählzeit platziert, der dritte Vers dann – wie der zweite – auftaktig – und wiederum mit einer aufsteigenden Linie – begonnen werden können, so dass die Silbe „mê-(me)“ durch die lange Note auf der ersten Zählzeit akzentuiert worden wäre.

Offenbar ging es Verdi in diesem Duett um alles andere als eine regelgerechte Deklamation. Betrachtet man die Melodie einmal ohne den unterlegten Text, wird jede Hörerin, jeder Hörer eine überwältigende Erfahrung machen: Alle vier zweitaktigen Phrasen der äußerst regelmäßig strukturierten Periode fügen sich in ein einziges Kontinuum, in dem – noch mehr als im Duett aus dem ersten Akt – jede mögliche Zäsur durch das Fortfließen der Melodie überspielt wird, die immer wieder zu den zentralen Tönen *h* und *c* zurückstrebt. Wenn die beiden Sänger so sensibel sind, nicht gleichzeitig Atem zu holen, entsteht die Illusion, die lange, einschließlich der hier nicht abgedruckten Coda immerhin elf Takte umfassende Melodie werde auf einem einzigen Atem gesungen. Ein sinnfälligeres Symbol einer unverbrüchlichen Freundschaft ist mit musikalischen

Mitteln wohl kaum herzustellen als diese Folge von wohltönenden Terzen, zu denen die beiden Freunde sofort wieder zurückkehren, wenn sie sich nur für einen Moment zu einem größeren Intervall entfernt haben. Gleichzeitig wird aber im stockenden Alternieren lang ausgehaltener Töne und vorwärtsdrängender Triolen auch hier wieder deutlich, wie sehr die Figuren dieser Oper dem unerbittlichen Fortgang der (politischen) Geschichte unterworfen sind, wie sinnlos ihr Versuch ist, wenigstens für einen emphatischen Moment der Freundschaft oder der Liebe die Zeit stillstehen zu lassen.

## 6.

Die Notwendigkeit, für jede Interpretation des musikalischen Details bei Verdi die in aller Regel vom Komponisten selbst mitbestimmte poetische Struktur des gesungenen Textes in Rechnung zu stellen, ist offensichtlich. Dass Verdi gerade in der ambitioniertesten seiner französischen Opern derart rabiat die selbstverständlichen Konventionen der musikalischen Prosodie verletzte, dürfte auch damit zu tun haben, dass er sich hier als Außenseiter weniger vom Gewicht der Tradition belastet fühlte als bei der Komposition italienischer Texte. Dennoch finden sich auch in italienischen Partituren Verdis bereits in den 1840er-Jahren ähnlich kühne Experimente,<sup>26</sup> am auffälligsten vielleicht in einer Oper, deren Libretto als defizient abgetan wurde<sup>27</sup> und die deshalb für Verdis künstlerische Entwicklung als weniger wichtig erscheint.

Im Räuberchor der letzten Szene des zweiten Aktes von *I masnadieri* haben Maffei und Verdi die Erzählung von der Befreiung Rollas vom Galgen dem Chor übertragen. Was bei Schiller (und damit auch in der 1846 erstmals publizierten *Räuber*-Übersetzung Maffeis) von einem Banditen namens Schweizer im Prosa-Dialog berichtet wurde, ist hier in poetische Form gefasst, freilich nicht in irgendeine poetische Form, sondern in eine Gruppe von acht gereimten Endecasillabi, die überdies eine „ottava rima“ bilden – erst mit der offensichtlich von Verdi vorgenommenen, da im Libretto der Londoner Erstaufführung nicht dokumentierten<sup>28</sup> Erweiterung durch zwei überzählige Endecasillabi tronchi, also durch zwei mit einer stumpfen Kadenz endende Elfsilbler erscheint die ganze Strophe als irreguläres Gebilde und damit wie ‚abgehackt‘. Die Entscheidung für das im Kanon der italienischen Literatur am höchsten stehende Metrum, für den „gran verso, il verso di Dante“<sup>29</sup> und für eine Strophenstruktur, die als Bestandteil der ‚klassischen‘ literarischen Tradition im Musiktheater einen Fremdkörper darstellt, ist in einem Opernlibretto des 19. Jahrhunderts mehr als ungewöhnlich und allein schon deshalb erklärungsbedürftig. Üblicherweise begegnen gereimte Endecasillabi – im Gegensatz zum Endecasillabo sciolto des Rezitativs – vor dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Oper nur in seltenen Ausnahmefällen, etwa in der Arie des Giorgio („Cinta di rose

<sup>26</sup> So etwa auch in den Chören der Hexen in *Macbeth*; für eine ausführliche, am melodischen Detail orientierte Analyse vgl. Anselm Gerhard, „Die Hexen als dritte Hauptrolle. Verdis Hexenchöre und die Poetik des ‚Hässlichen‘“, in: *Macbeth. Oper in vier Akten. Text von Francesco Maria Piave. Musik von Giuseppe Verdi*, hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin (= Insel Taschenbuch 2913), Frankfurt am Main/Leipzig 2000, S. 93–108.

<sup>27</sup> Massimo Mila, *Giuseppe Verdi*, Bari 1958, S. 173.

<sup>28</sup> Vgl. Giuseppe Verdi, *I masnadieri. Commento critico*, hrsg. von Roberta Montemorra Marvin (= The works of Giuseppe Verdi I/11), Chicago 2000, S. 112.

<sup>29</sup> Brief Verdis an Antonio Ghislanzoni vom 4. November 1870, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, S. 665.

[fiori] e col bel crin disciolto“) in Pepolis und Bellinis *I puritani*, bei Verdi freilich nur in Zusammenhängen mit eindeutig religiöser Konnotation.<sup>30</sup>

In diesem Chor der Räuber geht es aber nicht um ein „Te Deum“ wie in *Giovanna d'Arco* („Te, Dio, lodiam, te confessar n'è vanto“) oder um einen *Coro di sacerdotesse* wie in *Attila*, sondern um „tumulto“, das Explodieren eines Pulverfasses und den Henkerstrick um den Hals Rollas. Überdies weisen die gereimten Endecasillabi dieses Chors – was meines Wissens noch nie hervorgehoben wurde – ebenso wie die insgesamt zwanzig gereimten Endecasillabi im *Quartetto-Finale I* derselben Oper eine äußerst ungewöhnliche metrische Besonderheit auf: Statt sich die mögliche Vielfalt verschiedener Akzentuierungen im Endecasillabo zunutze zu machen, verwendet Maffei hier für alle gereimten Endecasillabi dasselbe Akzentschema. Ohne Ausnahme ist die jeweils vierte Silbe betont und ohne Ausnahme folgt auf die fünfte Silbe eine stereotype Zäsur. Nun sind Endecasillabi mit Betonung auf der vierten Silbe alles andere als selten, die Literaturwissenschaft spricht hier von einem „endecasillabo a minore“. Wie das erwähnte Beispiel aus *I puritani* zeigt, ist es dabei auch nicht ungewöhnlich, dass gelegentlich zwanglos nach der fünften Silbe eine Zäsur gesetzt wird. Völlig außergewöhnlich ist dagegen das schematische Beharren auf dieser Zäsur nach der fünften Silbe in jedem Vers, wie gerade wieder der Vergleich mit Pepolis Versen zeigt. Mir ist kein anderes Beispiel in der italienischen Literaturgeschichte bekannt für eine solche Aufspaltung des noblen Endecasillabo in zwei kürzere Verse, letztlich also in einen quinario und einen senario, die zusammen einen hinkenden, äußerst ungleichen Doppelpers ergeben.

Allegro moderato assai  $\downarrow$  = 100  
staccate

Coro Bassi

I cit - ta - di - ni cor-re - an-o al-la fe - sta, e noi, lan - cia - te più ca - na-pe ar -  
den - ti, gri - dam - mo:«al fo - co!» da que - sta e da quel - la. Ed ec - co  
pres - sa, tu - mul - to, la - men - ti

## Notenbeispiel 6

Es scheint, als wolle Maffei deutlich machen, dass der „gran verso“ in seiner eleganten Vielgestaltigkeit für Erzählungen von Brandstiftung und für dreiste Lügen nicht angemessen ist; fast könnte man sagen, dass Arminio im Finale des ersten Aktes und die Räuber in dem hier betrachteten Chor nicht in der Lage sind, den von ihnen usurpierten

<sup>30</sup> Zu Verdis Verwendung von Endecasillabi rimati vgl. Peter Ross, „Der Dichter als Librettist – Andrea Maffeis Textbuch zu Verdis *I masnadieri*“, in: *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani Venedig 20.–21. November 1997. Bericht, hrsg. von Daniella Goldin Folena und Wolfgang Osthoff (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 19), Laaber 2002, S. 117–152; hier S. 142 mit Anm. 50.

Vers stilgerecht zu gestalten. Diese Interpretationsmöglichkeit wird nun von Verdis Musik auf das Nachdrücklichste bestätigt. Im Chor „I cittadini correano alla festa“ akzentuiert der Komponist systematisch die vierte, siebente und zehnte Silbe des Verses und nähert so diesen schrägen Endecasillabo dem chortypischen „decasillabo manzoniano“ mit seinen charakteristischen Anapästten an – wenn auch mit einem sehr holprigen, weil um eine Silbe verlängerten Auftakt. Damit aber nicht genug: In den ersten drei Versen benutzt er das Aufeinanderfolgen zweier Vokale zur regelwidrigen Aufspaltung der von Metrum und Tradition geforderten „sineresi“, der Verschleifung zweier aufeinanderfolgenden Vokale im Wortinnern, so dass an Stelle eines anapästischen Auftakts zur betonten zehnten Silbe wie am Beginn des Verses ein holpernder Auftakt aus einer auf zwei Noten aufgespaltenen achten sowie der neunten Silbe entsteht.

Diesen metrischen Unregelmäßigkeiten entspricht die auffällige diastematische Struktur von Verdis Melodie. Die Auftakte wirken durch die melodische Akzentuierung der jeweils zweiten Silbe äußerst schwerfällig und unbeholfen, was durch einfache Tonrepetitionen (wie etwa im berühmten Chor „Si ridesti il Leon di Castiglia“ aus *Ernani*) leicht hätte vermieden werden können. Die Intervallik wird bei den aufwärtsgerichteten Sprüngen durch Sexten und Terzen geprägt, bei den abwärtsgerichteten durch äußerst unsangliche Intervalle wie Septime, Oktave oder – zweimal – verminderter Septime. Ganz ähnlich wie später in der „sortita“ Riccardos wird von Verdi vor allem eine klare Verankerung der Melodie im Grundton vermieden: *e* erscheint vor der abschließenden Phrase immer nur in unbetonten Endsilben auf schwacher Zählzeit. Schließlich wird mit der Interpolation von Pausen in den dritten Vers „Ed ecco presa, tumulto, lamenti“ jede Möglichkeit musikalischer Kontinuität gestört und der Erzählung ein grölender, grotesker Charakter verliehen – nicht zufällig klingt in diesen sinnlos wirkenden Pausen und den herzlosen staccati bereits die Erzählung eines moralisch kaum weniger zweifelhaften Kollektivs an: der Bericht der Hölflinge „Scorrendo uniti remota via“ im zweiten Akt von *Rigoletto*.

Mit seiner eigenwilligen Deklamation von Maffeis Versen macht Verdi deutlich, dass diesen entmenschten Räubern weder ein klassischer Endecasillabo noch der martialisches Decasillabo gelingen kann. Der Decasillabo, der anapästische Zehnsilbler wird von ihnen zwar wenig später angestimmt, wenn es im dritten Akt um die Versicherung gegenseitiger Treue geht. Dieses nicht erst seit Alessandro Manzoni topisch für patriotische Zusammenhänge verwendete Metrum schien aber offensichtlich weder dem Librettisten noch dem Komponisten angemessen, wenn von hinterhältigen Gewalttaten, von Mord und Totschlag die Rede ist. Ziel dieses eigentümlichen Chors war vielmehr die Vergegenwärtigung von Brutalität und Schrecken mit poetischen und musikalischen Mitteln.

Angesichts des eingangs umrissenen Forschungsstands konnte in diesem Diskussionsbeitrag nicht mehr geleistet werden als der Versuch, an wenigen konkreten Beispielen das interpretative Potential zu erweisen, das die genaue analytische Beschreibung einzelner melodischer Abschnitte unter bewusster Zurückstellung ‚sekundärer‘ Schichten wie Begleitformeln, Instrumentation oder Dynamik bereitstellt. Mitnichten soll es dabei um eine Zurückweisung anderer heuristischer Ansätze wie etwa formalanalytischer Erwägungen gehen. Sehr wohl ging es aber um eine Exemplifikation der im Titel

exponierten These eines Primats der Melodie – freilich nicht im Sinne einer ‚schönen‘, mit Oberflächenreizen das Publikum umschmeichelnden Melodie, sondern im Sinne einer ‚charakteristischen‘ und damit präzise am musikdramatischen Kontext orientierten Melodie. Einige Kriterien, die dabei den Blick (und vor allem das Hören) leiteten, könnten in Zukunft sicherlich systematisiert werden, etwa die Frage der Periodenstruktur und der immanenten Harmonik von Melodien, der enge, aber nicht immer widerspruchsfreie Zusammenhang von gewähltem Metrum und konkreter Deklamation. Entscheidender als mögliche Systematisierungen erscheint freilich die Bereitschaft der partiturlesenden Opernforscherin und des musikwissenschaftlich ausgebildeten Opernforschers, sich nicht durch methodische Vorentscheidungen, die am falschen Punkt des analytischen Prozesses, nämlich zu früh getroffen werden, den Blick darauf verstellen zu lassen, dass es in der Oper im Allgemeinen – und bei Verdi im Besonderen – oft die einfachsten Mittel in Rhythmus, Intervallstruktur, Deklamation oder eben Gestik sind, die den überwältigenden Effekt dieser unglaublich präzise konzipierten dramatischen Kunst garantieren.