
Verdi Handbuch

VERDI

HANDBUCH

2., überarbeitete und erweiterte Auflage

Herausgegeben von
Anselm Gerhard
und
Uwe Schweikert

Metzler

Bärenreiter

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02377-3 (Metzler)
ISBN 978-3-7618-2057-5 (Bärenreiter)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Jessica Joos nach einem Reihenlayout von christowzik + scheuch, Kassel
www.takeoff-ks.de

Satz: typopoint GbR, Ostfildern

Druck und Bindung: ●●●●

Printed in Germany

Juni 2013

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

Inhalt

Vorbemerkung	XI
Zum Gebrauch dieses Buches XIII • Abgekürzt zitierte Ausgaben von Briefen von und an Verdi XIV	
Zeittafel (Vincenzina C. Ottomano und Anselm Gerhard)	XV

EINLEITUNG

Verdi-Bilder (Anselm Gerhard)	2
Verdis Selbststilisierung 2 • »Self-made-man« 6 • »Un orso« – ein Bär 8 • »Un compositore rozzo« – ein roher Komponist 9 • Der »Leierkasten«-Musiker 11 • Der Antipode Wagners 14 • »Der Komponist der italienischen Revolution« 16 • Der Nationalkomponist 19 • Der »Bauer« von Sant’Agata 20 • Der melancholische Witwer 21 • Autonomie 24	

VERDIS WIRKEN IM ITALIENISCHEN 19. JAHRHUNDERT

Italien zwischen Restauration, Risorgimento und nationaler Einheit (Martina Grempler)	30
Zwischen Revolution und Restauration 31 • Mailand als neues Zentrum 33 • Risorgimento 34 • Von der Idee zur Realität: Die italienischen Einigungskriege 35 • Der Nationalstaat 38 • Nachwirkungen des Risorgimento 40	
Eine nationale Sprache für Verdis Opern (Vittorio Coletti)	42
Die Oper im Kontext des Risorgimento 42 • Politische Inhalte 44 • Präzise Sprachformen 46 • Die Bedeutung der sprachlichen Differenz 51	
Die italienische Oper als Wirtschaftsunternehmen (Michael Walter)	54
Sozial- und wirtschaftsgeschichtlicher Kontext 54 • Der <i>impresario</i> 57 • Aufgaben des <i>impresario</i> 59 • Der Opernkomponist als Geschäftsmann 61 • Paris 65 • Urheberrecht 67 • Ricordi und Verdi 69	
Oper fürs Volk oder für die Elite? (Sebastian Werr)	75
Die Oper außerhalb des Opernhauses 78 • Die Verbindung mit dem Publikum 82 • Oper für ein breiteres Publikum 86	
Mechanismen der Verbreitung (Sebastian Werr)	89
Die italienischen Musikverlage 89 • Möglichkeiten der Manipulation 90 • Verdi und seine Verleger 93 • Die Einführung des Urheberrechts 95	

Die Rolle der Politik (Martina Grempler)	98
Verdi und die Zensur 98 • Die Zensur in den einzelnen Staaten 100 • Verdi und das Risorgimento – überschätzt und doch wichtig 105 • Mythenbildung 107	
Zwischen Kirche und Staat (Martina Grempler)	111
Die Auseinandersetzung mit dem Katholizismus in der Literatur 114 • Verdi und die Kirche 115 • Historie und Religion in Verdis Opern 116	

VERDIS WERK ZWISCHEN KONVENTION UND INNOVATION

Libretto (Thomas Betzwieser)	122
Tradition 122 • Geschmackswandel 123 • Einflüsse 126 • Adaptionen 127 • Transformationen 130 • Produktionsverhältnisse 131 • Stoffsuche 132 • Struktur 133 • Verdi: der Komponist als Dramaturg 135	
»Das ewige Dreieck« – Sängerbierarchie, Werkbegriff, Gesangsästhetik, Stimmtypologie, Personenkonstellationen und Rollencharaktere (Uwe Schweikert)	140
Von der aufklärerischen <i>opera seria</i> zum romantischen <i>melodramma</i> 140 • »Quello che è scritto« – ein neuer Werkbegriff 142 • »fuoco, anima, nerbo ed entusiasmo« – Verdis Gesangsästhetik 146 • Personenkonstellationen 150 • Stimmtypologie 155	
Konventionen der musikalischen Gestaltung (Anselm Gerhard)	165
Ästhetik des Schnitts 165 • Die vierteilige Disposition der Arie 166 • Form oder Anlage? 168 • Verdi und die »solite convenienze« 171 • Die Zurückdrängung der konventionellen Solonummern 171 • Die »solite convenienze« und das Duett 174 • Das langsame Finalensemble 178 • Evolution statt Revolution 181	
Die Genese der Opern (I): Komponist und Librettist (Luca Zoppelli)	183
Funktion des Librettos und Entstehungsabläufe 183 • Prägung eines Arbeitsstils: Verdi, Piave und <i>Ernani</i> 186 • Verdi als Dramaturg: Shakespeare und <i>Macbeth</i> 189 • Zusammenarbeit und Kompromisse: <i>Il trovatore</i> 192 • Verdi als Librettist: <i>Aida</i> , Form und Metrum 195 • Verdi, Boito und <i>Otello</i> : ein lang andauerndes Entwurfsstadium 197	
Der Vers als Voraussetzung der Vertonung (Anselm Gerhard)	201
Grundzüge der Silbenzählung 203 • Charakterisierungsmöglichkeiten durch die Endungen des Verses 206 • Endecasillabo 207 • Decasillabo 210 • Novenario 212 • Die metrischen Grundlagen von Verdis französischen Opern 212 • Ottonario 214 • Settenario 215 • Senario 215 • Quinario 215 • Quaternario 216 • Ternario 216 • Versi doppi (Zäsurverse) 217 • Vers und Charakteristik einzelner Opern oder Personen 219 • Asymmetrie als Programm 219 • Bibliographische Notiz 221	
Die Suche nach der treffenden Melodie (Anselm Gerhard)	223
»Physiologien« 223 • Ein Tenor tritt auf 226 • Gesang und Begleitung 230 • Rhythmus und Form 230	
Techniken der Vereinheitlichung: die »tinta musicale« (Anselm Gerhard)	234
Charakteristische Rhythmen 236 • Stein und Wasser 237 • Innen und Außen 237 • Hell und Dunkel 238	
Charakteristische Tonarten und Instrumentalfarben (Anselm Gerhard)	240
Moll und Dur 240 • Charakteristische Tonarten 241 • Charakteristische Soloinstrumente 244 • Dampfe Mischklänge 249	

Die Genese der Opern (II): Kompositionsprozess und Editions-geschichte (Luca Zoppelli)	252
Quellen und Mythen 252 • Vorbereitungsphase: dramatisches Konzept und musikalischer Einfall 253	
• Niederschrift des Entwurfs 257 • »Reinschrift«, Orchestrierung, Fertigstellung 260 • Entwicklung des kompositorischen Einfalls: Varianten und Konstanten 261 • Nach der »Uraufführung«: Revisionen, Druckausgaben 265	
Die optische Dimension: Szenentypen, Bühnenräume, Kostüme, Dekorationen, Bewegung, Tanz (Arne Langer)	270
Szenisches Komponieren 270 • Inszenierungs- und Ausstattungspraxis der Zeit 271 • Bühnenausstattung im 19. Jahrhundert 272 • Kostüme 275 • Die Ausstattungen einzelner Opern Verdis 276 • Personenführung 284 • Inszenierungsmodelle und ihre Verbreitung 286 • Das Ballett in Verdis Opern 292	
Tanz und Ballett (Stephanie Schroedter)	298
1847/48: <i>Jérusalem</i> und <i>Nabucodonosor</i> 299 • 1855: <i>Les vêpres siciliennes</i> 300 • 1857: <i>Le trouvère</i> 304 • 1865: <i>Macbeth</i> 305 • 1867: <i>Don Carlos</i> 305 • 1871/1880: <i>Aida</i> 306 • 1894: <i>Otello</i> 308 • In der heutigen Opernpraxis 308	
Aufführung und Aufführungspraxis (Johannes Streicher)	310
Der internationale Erfolg italienischer Tänzerinnen 310 • Ballett und Oper 311 • Die <i>spettacoli</i> 313 • Das Verhalten des Publikums 315 • Orchesterbesetzungen 316 • Qualität des Orchesters 316 • Aufstellung des Orchesters 318 • Akustik 319 • Orchesterleitung 320	
Verdis »Ästhetik« (Anselm Gerhard)	324
»Cupo« (»Finster«) 324 • Theater des Todes 325 • Theater für die Lebenden 325 • Verdis »Ästhetik«? 327 • Kontrast 327 • Einfachheit 329 • Gesamtkunstwerk 330 • Weltliteratur 331 • Was ist Wahrheit? 332 • Theater der Gegenwart 334	

DAS WERK

Oberto, conte di S. Bonifacio (Michael Walter)	338
Un giorno di regno (Arnold Jacobshagen)	343
Nabucodonosor (Michael Walter)	347
I Lombardi alla prima crociata (Sebastian Werr)	354
Ernani (Uwe Schweikert)	358
I due Foscari (Anselm Gerhard)	365
Giovanna d'Arco (Anselm Gerhard)	370
Alzira (Thomas Betzwieser)	375
Attila (Anselm Gerhard)	379
Macbeth (Uwe Schweikert)	385
I masnadieri (Gundula Kreuzer)	398
Jérusalem (Sebastian Werr)	404
Il corsaro (Sebastian Werr)	407
La battaglia di Legnano (Martina Grempler)	411
Luisa Miller (Uwe Schweikert)	417
Stiffelio (Uwe Schweikert)	427
Rigoletto (Egon Voss)	435

Il trovatore (Hans-Joachim Wagner)	445
La traviata (Hans-Joachim Wagner)	454
Les vêpres siciliennes (Sabine Henze-Döhring)	462
Simon Boccanegra (Uwe Schweikert)	470
Aroldo (Sebastian Werr)	482
Un ballo in maschera (Arnold Jacobshagen)	486
La forza del destino (Gundula Kreuzer)	493
Don Carlos/Don Carlo (Siegwart Döhring)	504
Aida (Uwe Schweikert)	517
Otello (Uwe Schweikert)	532
Falstaff (Egon Voss)	546
Messa da Requiem (Uwe Schweikert)	557
Pezzi sacri (Uwe Schweikert)	565
Kleinere geistliche Kompositionen (Anselm Gerhard)	570
Quartetto in Mi minore (Gundula Kreuzer)	572
Zu Lebzeiten veröffentlichte kleinere Kompositionen (Anselm Gerhard)	574
Nicht veröffentlichte Gelegenheitskompositionen (Anselm Gerhard)	580
Kompositionen aus der Studienzeit (Anselm Gerhard und Vincenzina C. Ottomano)	585
Nachkomponierte Arien (Vincenzina C. Ottomano)	588
Nicht realisierte Opernpläne (Vincenzina C. Ottomano)	592
Briefe (Sabina Kienlechner)	596

WIRKUNG

Komponieren nach Verdi – Komponieren mit Verdi: Paradigmen der Rezeption (Hans-Joachim Wagner)	604
Zeitgenossen und <i>verismo</i> 605 • Bis zum Zweiten Weltkrieg 607 • Nach dem Zweiten Weltkrieg 609 • Libretto 610 • Verdi versus Wagner 612 • Form 613 • Postmoderne 614	
Sängerinnen und Sänger (Thomas Seedorf)	618
»Tyrannen« der Dirigenten? Aspekte der Orchesterleitung und Diskographie (Hartmut Hein)	623
»Esecuzione«: Verdis Dirigenten 623 Klangdramaturgien auf Tonträgern: Grundzüge einer Diskogra- phie 628	
Verdi-Renaissance und die politische Vereinnahmung des Komponisten nach 1918 (Vincenzina C. Ottomano)	643
Verdi und das Regietheater: Verdi-Inszenierungen im 20. und 21. Jahrhundert (René Michaelsen und Nils Szczepanski)	652
Erkundung des Terrains: Was ist Verdi-Werktreue? 652 • Szenische Partitur und immanente Inszenie- rung. Zu einem Topos der Verdi-Literatur 655 Renaissance und Avantgarde – Pioniere der Verdi-Regie 656 • Fallstudie I: <i>Macbeth</i> – Vom Umgang mit einem Schwellenwerk 661 • Fallstudie II: <i>Aida</i> – Wie politisch ist Verdi? 665 • Fallstudie III: <i>La traviata</i> – Die Entdeckung der Personenregie 670 • Ausblick: Verdi und kein Ende 674	

Popularisierung und Literarisierung eines Mythos (Simone De Angelis)	677
Trivialisierungen des Verdi-Mythos um und nach 1900 im Kontext der Entwicklung neuer Formen audiovisueller Kultur und Kommunikation 677 * Zur Literarisierung eines Mythos in Librettistik und Prosa: Parodie und Roman 682 * Neue Massenmedien 687	

ANHANG

Glossar (Guido Johannes Joerg)	698
Personen aus Verdis Umkreis (Anselm Gerhard und Vincenzina C. Ottomano)	717
Bibliographische Notiz (Anselm Gerhard)	734
Über die Autorinnen und Autoren	737
Bildnachweis	740
Namenregister	741
Werkregister	754

Charakteristische Tonarten und Instrumentalfarben

von Anselm Gerhard

Spätestens seit *Attila* gehörte eine bewusste Licht-Dramaturgie zu den unverwechselbaren Merkmalen von Verdis Theater. Das Spiel mit Hell und Dunkel auf der Szene (und nicht weniger im Inneren der Figuren) hat dabei Konsequenzen für die zunehmend genauer vorgeschriebene Bühnenbeleuchtung, aber nicht weniger auch für die musikalische Gestaltung.

Klangliches Korrelat von Hell und Dunkel ist vor allem anderen die Wahl des Tongeschlechts, und so überrascht es kaum, dass in einer von tiefen Stimmen und düsteren Intrigen geprägten Oper wie *Simon Boccanegra* Moll-Tonarten vorherrschen. In einer Rezension des Klavierauszugs der ersten Fassung ereiferte sich denn auch einer der führenden Mailänder Musikkritiker, Pietro Cominazzi, diese Oper bringe »eine erhebliche Monotonie mit sich, und eine so melancholische Farbe«, was durch den »unglaublichen Missbrauch von Molltonarten« zu erklären sei: »Es genügt darauf hinzuweisen, dass es im ganzen Klavierauszug 18 lange Melodien gibt, alle in Moll; der Prolog, der 28 Minuten dauert, ist ganz in Moll, erst am Schluss löst er sich nach Dur auf.« (*La fama* vom 4. Januar 1858; Springer 2008, S. 334)

Moll und Dur

In Verdis Oper von 1857 ist die für das ›romantische‹ Zeitalter charakteristische Bevorzugung von Moll zu einem Extrem geführt. Zum Beispiel stehen in Chopins Klavierwerk beide Konzerte, alle drei Sonaten, 3 von 4 Scherzi, 29 von 57 Mazurken

und immerhin 9 von 20 Nocturnes in Moll, das seit etwa 1740 nur noch in Ausnahmefällen verwendet worden war, nachdem es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – etwa in Vivaldis oder Johann Sebastian Bachs Konzerten – fast gleichberechtigt mit Dur auftrat. In der Opernmusik setzt sich diese neue Sensibilität für das »weiche« Tongeschlecht allerdings nur in abgeschwächter Weise durch: Erst Bellini wagte es 1831 mit *Norma*, eine ganze Oper mit einem Moll-Akkord zu schließen, während noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die aus Bachs und Händels Zeiten überkommene Konvention beachtet wurde, einen in Moll komponierten Satz wenigstens im Schlussakkord nach Dur aufzuhellen. Und sogar beim Versuch, sämtliche tonal eindeutigen Abschnitte in Verdis Opern statistisch einem Tongeschlecht zuzuordnen, ergibt sich ein klares Übergewicht von Dur in der Größenordnung von mehr als zwei Dritteln (Gisi 2013, S. 807).

So finden sich vor 1850 in Verdis Werk nur sehr selten Moll-Schlüsse von einzelnen Nummern oder gar ganzen Opern: Erstmals experimentiert der Komponist mit diesem Konventionsbruch, wenn er die *preghiera* »Non maledirmi, o prode« des verzweifelten Jacopo im 2. Akt von *I due Foscari* (1844) ganz konventionell von a-Moll nach C-Dur führt, dann aber – präzise wenn der im Kerker delirierende Sohn des Dogen glaubt, den ebenfalls unschuldig verhafteten Graf Carmagnola (siehe unten, S. 368) vor sich zu sehen – abrupt in a-Moll schließen lässt. Ein Jahr darauf setzt Verdi in *Alzira* einen Moll-Schluss an das Ende einer ganzen Oper, wohl nicht zufällig im selben e-Moll wie schon in Bellinis *Norma*. Mit *Macbeth* (1847)

wird das Ende in Moll als Beglaubigung des tragischen Ausgangs zur Norm: Außer *Jerusalem, Stiffelio* (beide C-Dur), *La battaglia di Legnano* (G-Dur) und *Aroldo* (F-Dur), vier Opern also, die in ihren Finalszenen sämtlich mehr oder weniger deutlich von der Konvention des tragischen Ausgangs abweichen, endet von den vierzehn zwischen 1847 und 1859 abgeschlossenen Partituren nur *I masnadieri* mit einem (Des-)Dur-Akkord. Wagners Opern und Musikdramen hingegen – der Vergleich drängt sich hier auf – schließen alle in Dur.

Bemerkenswert ist nun weniger, wie Verdi mit dem finalen Wechsel nach Moll die verklärenden Züge des vermeintlich ›schönen‹ Sterbens der weiblichen Protagonisten konterkariert – besonders prägnant in den sämtlich in des-Moll gehaltenen Schlusstakten von *Il corsaro*, *Rigoletto* und *La traviata* –, erstaunlich ist ganz im Gegenteil der Umstand, dass Verdi nach 1860 für alle seine Opern und sogar bei der Neufassung von *Macbeth* (1865) zum Dur-Schluss zurückkehrt. Dabei handelt es sich freilich ganz und gar nicht um eine Rückkehr zu alten Konventionen. Vielmehr hatte der Komponist nun gelernt, wie er selbst Dur-Akkorden den Schrecken des Sterbens und der Vernichtung einschreiben konnte. Besonders deutlich lässt sich dies bereits 1857 an *Simon Boccanegra* erkennen, der in beiden Fassungen mit der leeren Quinte *as-es* schließt, das Tongeschlecht also offenlässt. Verstärkt wird diese Ambivalenz dadurch, dass sieben Takte vor Schluss als letzter vollständiger Dreiklang zwar *As-Dur* erklingt, danach jedoch mit dem Seufzer-Vorhalt von *fes* nach *es* die Moll-Sexte akzentuiert wird. Eine ganz ähnliche Lösung mit leeren Quintklängen findet Verdi im E-Dur-Schluss der ersten Fassung von *La forza del destino*, zugespitzt wird das Nebeneinander von Moll und Dur in der zweiten Fassung von *Don Carlos*, wo die abschließenden H-Dur-Akkorde deshalb nicht als versöhnliche Note wahrgenommen werden können, weil sie jeweils über die herausgehämmerte Folge von h-Moll- und mediantischen G-Dur-Dreiklängen erreicht werden.

Eine andere Facette dieser Sensibilität für die semantische Kraft der Tongeschlechter begegnet im kalkulierten Wechsel von Moll nach Dur, um mit einer unerwarteten ›Aufhellung‹ den Höhepunkt einer besonders emotionalen Szene zu markieren. Wie schon in der berühmten *preghiera*

von Rossinis *Mosè in Egitto* (1819) setzt auch Verdi wiederholt auf diesen überwältigenden Effekt, der besonders häufig bei Schubert, aber auch mit dem unvermittelten Wechsel nach C-Dur in der ersten Arie des Titelhelden von Wagners *Der fliegende Holländer* begegnet. Dabei zieht Verdi im Gegensatz zur Tradition auch dann den Wechsel in die Variant-Tonart (also zum Beispiel von f-Moll nach F-Dur) demjenigen in die Parallele (also von f-Moll nach *As-Dur*) mit wenigen Ausnahmen vor, wenn es um eine mehrteilige Disposition geht (Gisi 2013, S. 12).

In der italienischen Oper begegnen solche ›Aufhellungen‹ vorzugsweise in strophischen Formen, wobei Verdi allerdings nur selten – etwa in Amelias verzweifelter Klage am Beginn des 2. Aktes von *Un ballo in maschera* – wie in Rossinis berühmter *preghiera* auf zwei Moll-Strophen eine abschließende Strophe in Dur folgen lässt. Häufiger sind zweistrophige Dispositionen, in denen am Ende jeder Strophe, also insgesamt zweimal nach Dur gewechselt wird: Violettas erstes Solo im 1. Akt von *La traviata* zeigt noch im Detail das Vorbild von Alices *cavatine* (›Robert, Robert, c'est toi que j'aime‹) aus dem 4. Akt von Meyerbeers *Robert le diable* (Budden, Bd. II, 1978, S. 134), in Elisabeths *romance* im 3. Akt von *Don Carlos* klingt das unerwartete Dur – ganz ähnlich wie in vielen Schubert-Liedern – noch schmerzlicher, noch herzerreißender als das melancholische Moll.

Charakteristische Tonarten

Es ist wohl kaum ein Zufall, dass alle drei gerade genannten Solonummern Violettas, Amelias und Elisabeths (und auch diejenige von Meyerbeers Alice) in derselben Doppel-Tonart f-Moll/F-Dur stehen (und übrigens – bis auf diejenige aus *La traviata* – sämtlich ein Englischhorn als Soloinstrument einsetzen). Auch wenn umstritten ist, ob es sinnvoll ist, von einer Tonartencharakteristik in Verdis Werk zu sprechen (ebd., S. 144), ist dieser Befund ein starkes Indiz dafür, dass Verdi regelmäßig, wenn auch gewiss nicht systematisch für den Ausdruck ähnlicher Affekte charakteristische Tonarten gewählt hat.

Gegen eine planvolle Verwendung von Tonarten spricht jedoch Verdis Entscheidung, bei der Überarbeitung von Partituren ganze Abschnitte zu transponieren. Drei besonders auffällige Beispiele sind die erst kurz vor Abschluss der Kompositionsarbeit vorgenommene Transposition des Quartetts (»Dammi la dolce e lieta parola del perdono«) im 2. Akt von *Otello* von H-Dur nach B-Dur, die Tieferlegung (e-Moll statt fis-Moll) des *racconto* Paolos im Prolog von *Simon Boccanegra* für die Neufassung von 1881 und die Transposition des Abschnitts »Dite alla giovine« im Duett Violetta/Germont im 2. Akt von *La traviata* von E-Dur nach Es-Dur in der Neufassung von 1854, durch die wahrscheinlich vor allem die gesangstechnischen Schwierigkeiten reduziert werden sollten. (Allerdings lässt Verdi auch den in Fis-Dur gehaltenen Auftritt Riccardos [»La rivedrà nell'estasi«] in *Un ballo in maschera* bei der kaum veränderten Wiederholung im 3. Akt in F-Dur erklingen.) Wie der Autor einer erschöpfenden systematischen Studie zu den von Verdi gewählten Tonarten völlig zu Recht hervorgehoben hat, beweist dies jedoch nur, dass Verdi ein Pragmatiker und kein Doktrinär war (Gisi 2013, S. 14). Die Ergebnisse dieser gründlichen Untersuchung sind jedenfalls verblüffend: Auch wenn Verdi mit jeder Tonart so viele verschiedene Situationen ausdrückt, dass nur mit erheblichem Abstraktionsaufwand ein jeweiliger gemeinsamer Nenner gefunden werden kann, ist es doch immer wieder möglich, aus dem Vergleich zweier inhaltlich ähnlicher Nummern in derselben Tonart deren semantischen Gehalt genauer zu bestimmen.

So steht, um nun einen kurzen Blick auf alle 24 Tonarten in Verdis Werk zu werfen, C-Dur – übrigens zusammen mit As-Dur die in Verdis Werk am häufigsten verwendete Tonart (ebd., S. 807) – auf höchst traditionelle Weise für das gleißende Licht der aufgehenden Sonne: im Prolog von *Attila* wie in der abschließenden Vedute der Heiligen Stadt in *I Lombardi alla prima crociata* und *Jérusalem*. Sehr häufig verwendet Verdi C-Dur auch für das dramatische Mittel der Anagnorisis, »die Emotionen des plötzlichen Erkennens« (ebd., S. 27); vielleicht ist es aus diesem Blickwinkel sogar ironisch zu verstehen, dass die bittere Selbsterkenntnis aller Figuren in der Schlussfuge von *Falstaff* ebenfalls in C-Dur gehalten

ist. Unmittelbar auf die Begrenzungen der menschlichen Stimme zu beziehen ist dagegen die Wahl von C-Dur für patriotische Soli kämpferischer junger Frauen wie Odellas *cavatina* im Prolog von *Attila* mit dem emblematischen Auftritt »Santo di patria indefinito amor!«, Hélènes *cabaletta* (»Du courage! ... du courage! ...«) im 1. Akt von *Les vêpres siciliennes* und auch in der *cabaletta* des letzten Duetts Elisabeth/Carlos im 5. Akt von *Don Carlos*. In den ersten beiden Beispielen treibt überdies ein dreigestrichenes *c* die vaterländische Erregung sprichwörtlich auf die Spitze. Die Tonart c-Moll wird von Verdi wiederholt, wenn auch längst nicht immer zur Begleitung einer wütenden Anklage gebraucht, besonders eindrücklich im 2. Akt von *Rigoletto* bei der Verfluchung des Adels durch den Titelhelden (»Cortigiani, vil razza dannata«). Insofern mag es seine Bedeutung haben, dass nicht nur das kurze Vorspiel zu *Rigoletto*, sondern auch die Ouvertüre zu *Luisa Miller*, in der es auch um den Standesdünkel von Adligen geht, in c-Moll steht, ebenfalls allerdings die Anrufung der Höllengeister durch Ulrica im 1. Akt von *Un ballo in maschera* (»Re dell'abisso, affrettati!«).

Des-Dur wird nicht nur, aber vor allem dann verwendet, wenn junge Frauen sterben, am Ende von *I masnadieri*, *Il corsaro* und *Rigoletto* ebenso wie im Orchestervorspiel zum 3. Akt von *La traviata*. Im 4. Akt von *Don Carlos* kulminiert auch Rodrigues Sterbeszene in einem verklärend wirkenden Des-Dur (nach cis-Moll); auf des-Moll als Schluss-tonart mehrerer Opern der 1850er Jahre wurde bereits hingewiesen.

D-Dur begegnet – als für Trompeten gebräuchlichste Tonart – im Anschluss an eine bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition häufig in Ouvertüren (*Oberto*, *conte di S. Bonifacio*, *Nabucodonosor*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Stiffelio* und *Aroldo*) sowie Orchestervorspielen (*Aida* und – allerdings wesentlich in d-Moll – *I masnadieri*), aber eben auch im *Inno delle nazioni*. Während die Gewittermusik im 3. Akt von *Rigoletto* vorwiegend in D-Dur gehalten ist, steht der erste tonal eindeutige Akkord in der aufwühlenden Seesturm-Musik am Beginn von *Otello* in d-Moll, der Tonart, die Verdi auch für das »Gewitter« in Amelias Seele am Beginn des 2. Aktes von *Un ballo in maschera* gewählt hat.

Es-Dur lässt sich unter anderem ein sakraler Gehalt zuschreiben, etwa im Prolog zu *Attila* (»Lode al Signor!«) und im 2. Akt von *Giovanna d'Arco* (»Dal Cielo a noi chi viene«), aber auch im Chor der Priesterinnen im Finale des 1. Aktes von *Aida* und im Tenor-Solo »Qui Mariam absolvisti« in der *Messa da Requiem*. Die von anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts kaum, von Mercadante allerdings schon in den 1830er Jahren häufig verwendete Tonart es-Moll steht hingegen für einen der radikalsten Einfälle Verdis, wenn er die *cabaletta* der Titelfigur im 2. Akt von *Luisa Miller* (die tragische Heldin war gerade von Wurm zur Niederschrift des Briefes gezwungen worden, der ihr Leben zerstören wird) zwar in Es-Dur notiert, aber weit überwiegend in der Moll-Variante realisiert, die nicht nur das Finalterzett der Oper dominieren wird, sondern sogar als eigentliche Grundtonart dieses Werks bezeichnet werden kann.

Wenn e-Moll häufig für eine Außenseiterposition zu stehen scheint (ebd., S. 154), verwendet Verdi E-Dur – wie übrigens schon Donizetti im letzten Finale von *Poluto* – immer wieder für Gefühle religiöser, aber auch erotischer Ekstase. In *Il trovatore* gehört e-Moll zu den am häufigsten verwendeten Tonarten und zwar präzise für alles, was der Sphäre der Zigeuner angehört. Auch in *La forza del destino* ist der Ton *e*, wenn auch häufiger als Quinte von a-Moll harmonisiert, ab den ersten Fanfaren des »Schicksals-Motivs« allgegenwärtig. Für den Ausdruck religiöser Ekstase in E-Dur kann man den letzten Abschnitt des Duetts Leonora/Padre Guardiano im 2. Akt von *La forza del destino*, wesentliche Teile der Autodafé-Musik im Finale des 3. Aktes von *Don Carlos* und den Abschluss des *Te Deum* aus den *Pezzi sacri* anführen, für erotische Überwältigung Gildas Auftrittsnummer im 1. Akt von *Rigoletto* (für *Stiffelio* hatte Verdi dieselbe, dort verworfene Melodie noch in F-Dur skizziert), das machtvolle *unisono* von Alfredo und Violetta bei ihrer Wiederbegegnung im 3. Akt von *La traviata*, den Liebestaumel im *tempo di mezzo* des Duetts Amelia/Riccardo im 2. Akt von *Un ballo in maschera* sowie den mittleren Abschnitt im ersten Duett Elisabeth/Carlos im 1. Akt von *Don Carlos*. In der *cabaletta* der 1865 neukomponierten Arie der Lady Macbeth im 2. Akt wird E-Dur gar mit der »Wollust« der Macht assoziiert, in Preziosillas Lied im 2. Akt von

La forza del destino mit derjenigen des Krieges, im Terzett des 1. Aktes von *Un ballo in maschera* Amelias banges Gebet (»Consentimi, o Signore«) mit der unauflöselichen Ambivalenz religiöser und erotischer Inbrunst.

F-Dur und f-Moll werden bevorzugt für Bariton- oder Basspartien gewählt – eine wenig überraschende Entscheidung, wenn man bedenkt, dass der Stimmumfang einer Bass-Stimme ziemlich genau vom großen bis zum eingestrichenen *f* reicht. Die beiden – formal jedes überkommene Muster durchbrechenden – Zwiesgespräche tiefer Männerstimmen, der Dialog Rigoletto/Sparafucile im 1. Akt von *Rigoletto* und das Gespräch Philippe/Großinquisitor im 4. Akt von *Don Carlos* stehen deshalb in F-Dur beziehungsweise f-Moll, aber auch die Begegnung Fiescos mit dem Titelhelden im Prolog zu *Simon Boccanegra* endet in f-Moll, also der Tonart, die in Jagos blasphemischem »Credo« im 2. Akt von *Otello* erkennbar bleibt, auch wenn dort eine eindeutige Tonalität nicht mehr zu bestimmen ist. F-Moll wird überdies (neben F-Dur) für Francescos Alptraum im 4. Akt von *I masnadieri* verwendet und kann in *Macbeth* sogar als die charakteristische Tonart der Titelrolle bezeichnet werden.

Fis-Dur als die am weitesten vom Fundament des Quintenzirkels entfernte Tonart hat Verdi für jeglicher Realität entthobene Traumbilder gewählt; zu nennen sind hier der berühmte Gefangenenchor im 3. Teil von *Nabucodonosor*, Elisabeths Flehen um Rettung am Beginn des 5. Aktes von *Don Carlos*, Amelias ergreifende Bitte um Frieden im 1881 neu komponierten Finale des 2. Aktes von *Simon Boccanegra* und nicht zuletzt Riccardos erster Auftritt in *Un ballo in maschera*, der seiner ekstatischen Liebe zu Amelia gilt (siehe oben, S. 226). Die – von Meyerbeer im 4. Akt von *Les huguenots* ganz ähnlich eingesetzte – enharmonische »Schwester«-Tonart Ges-Dur wird von Verdi etwas weniger prominent verwendet, zum Beispiel im Zusammenhang mit einer alle Widerstände ignorierenden Liebe im Duett Leonora/Alvaro am Ende des 1. Aktes von *La forza del destino*, an einer analogen Stelle im 1. Akt von *Otello* oder im Finalduett von *Aida*. Die Variant-Tonart fis-Moll könnte mit aller Vorsicht als Chiffre der Vereinsamung bezeichnet werden (Gisi 2013, S. 458), wenn man an Desdemonas Lied von der Weide im

- dicembre 1985, hrsg. von Giovanni Morelli (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 14), Firenze: Olschki 1987, S. 273–280.
- Celletti, Rodolfo, *La vocalità dello »Stiffelio«*, in: »Stiffelio« (Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 3), Parma: Istituto di studi verdiani 1968, S. 74–87.
- Chusid, Martin, *Apropos »Aroldo«, »Stiffelio«, and »Le Pasteur«: With a List of 19th-Century Performances of »Aroldo«*, in: *Tornando a »Stiffelio«: Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre »cure« nella drammaturgia del Verdi romantico: Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 17–20 dicembre 1985*, hrsg. von Giovanni Morelli (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 14), Firenze: Olschki 1987, S. 281–303.
- Dionisi Ascari, Diana, *Da »Stiffelio« a »Guglielmo Weltingrode«: gli interventi della censura*, ebd., S. 129–140.
- Gerhard, Anselm, *Giuseppe Verdi* (Beck'sche Reihe, 2754), München: Beck 2012.
- Girardi, Michele, *Un aspetto del realismo nella drammaturgia di »Stiffelio«: la musica da fuori scena*, in: *Tornando a »Stiffelio«: Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre »cure« nella drammaturgia del Verdi romantico: Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 17–20 dicembre 1985*, hrsg. von Giovanni Morelli (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 14), Firenze: Olschki 1987, S. 223–241.
- Gossett, Philip, *New Sources for »Stiffelio«: A Preliminary Report*, in: *Cambridge Opera Journal* 5 (1993), S. 199–222; auch in: *Verdi's Middle Period, 1849–1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, hrsg. von Martin Chusid, Chicago/London: The University of Chicago Press 1997, S. 19–43.
- Horn, Werner, *Verdis »Stiffelio« und der Prediger Michael Siefel*, in: *Protestantismus und Literatur. Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*, hrsg. von Michael Bünker und Karl W. Schwarz (Protestantische Beiträge zu Kultur und Gesellschaft, 1), Wien: Evangelischer Presseverband 2007, S. 35–49.
- Kuzmick Hansell, Kathleen, *Compositional Techniques in »Stiffelio«: Reading the Autograph Sources*, in: *Verdi's Middle Period, 1849–1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, hrsg. von Martin Chusid, Chicago/London: The University of Chicago Press 1997, S. 45–97.
- Parker, Roger, *A Character Worthy of Shakespeare*, in: »Stiffelio« (Verdi Festival), London: Royal Opera House 1995, S. 24–29.
- Parker, Roger, *Lina kneels; Gilda sings*, in: Parker, *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse*, Princeton: Princeton University Press 1997, S. 149–167.
- Powers, Harold S[tone], *Aria sfasciata, duetto senza l'insieme: le scene di confronto tenore-soprano nello »Stiffelio/Aroldo« di Giuseppe Verdi*, in: *Tornando a »Stiffelio«: popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre »cure« nella drammaturgia del Verdi romantico: Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 17–20 dicembre 1985*, hrsg. von Giovanni Morelli (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 14), Firenze: Olschki 1987, S. 141–202.
- Roccatagliati, Alessandro, *Dramma, melodrame e melodramma: la teatralità di »Stiffelio«*, ebd., S. 115–128.
- Rosen, David, *How Verdi Operas Begin: an Introduction to the Introduzioni*, ebd., S. 203–222.
- Sala, Emilio, *Tra »melodrame« e dramma borghese: dal »Pasteur« di Souvestre-Bourgeois allo »Stiffelio« di Verdi-Piave*, ebd., S. 97–106.
- Werr, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 2002.

Rigoletto

Melodramma in tre atti (3 Akte; 4 Bilder)

Text: Francesco Maria Piave, nach dem Versdrama *Le roi s'amuse* (1832) von Victor Hugo
Uraufführung: Venedig, Teatro La Fenice, 11. März 1851

Personen: der Herzog von Mantua (Tenor); Rigoletto, Hofnarr des Herzogs (Bariton); Gilda, Tochter Rigolettos (Sopran); Sparafucile, ein Räuber (Bass); Maddalena, Sparafuciles Schwester (Alt); Giovanna, Gildas Gouvernante (Mezzosopran); der Graf von Monterone (Bass); Marullo, Kavalier (Bass); Matteo Borsa, Höfling (Tenor); der Graf von Ceprano (Bass); die Gräfin, Gemahlin des Grafen von Ceprano (Mezzosopran); Amtsdienner bei Hofe (Tenor); Page der Herzogin (Mezzosopran) – Kavalier (Chor: Tenor, Bass), Damen, Pagen, Hellebardiere

Orchester: 2 Querflöten (2. auch Piccoloflöte), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Cimbasso, Pauken, große Trommel, 2 Glocken, Streicher – Bühnenmusik: *banda*; Streicher; große Trommel

Spieldauer ohne Pausen: ca. 2 Stunden

Autograph: Mailand, Verlagsarchiv Ricordi

Ausgaben: Partitur, kritische Ausgabe: WGVI/17, hrsg. von Martin Chusid, Chicago: The University of Chicago Press/Mailand: Ricordi 1983 – Klavierauszüge: Mailand: Ricordi [1852], Nr. 23071–23090; Chicago: The University of Chicago Press/Mailand: Ricordi 1985, Nr. 133539 – Textbücher: Mailand: Ricordi 1851; *Tutti i libretti* 1975, S. 245–267; Mailand: Ricordi 1997

Entstehung

Wann Verdi Hugos Drama erstmals als Vorlage einer Oper ins Auge fasste, ist unbekannt. Die erste konkrete und genau datierte Erwähnung findet sich in seinem Brief an den neapolitanischen *impresario* Vincenzo Flaùto vom 7. September 1849 (CL, S. 85). Da aus den Plänen für Neapel nichts wurde, blieb das Projekt jedoch liegen. Ende April 1850 schloss Verdi mit dem Teatro La Fenice in Venedig einen Vertrag über die Karnivalsoper für die Saison 1851 ab. Danach versuchte er, den Hauslibrettisten dieses Theaters, Francesco Maria Piave, für Hugos Drama zu begeistern und Paves Einfluss bei der Zensurbehörde gegen etwaige Einwände zu nutzen. Als Darsteller des buckligen Hofnarren stellte er sich schon zu diesem Zeitpunkt Felice Varesi vor, der die Titelrolle schließlich auch kreierte. Ende Juli 1850 wurde offiziell der Auftrag zur Verfertigung des Librettos erteilt, und schon am 5. August lieferte Piave – bezeichnenderweise von Busseto, Verdis Wohnort, aus – ein Szenario (*programma*) mit dem Titel *La maledizione*. Bis Ende Oktober versifizierte er das Libretto. Verdi durfte nach dem 20. November, dem Datum seiner Rückkehr aus Triest, wo er die Premiere von *Stiffelio* geleitet hatte, mit dem Entwurf der Oper begonnen haben. Die befürchteten Einwände der Zensur gegen das Libretto blieben nicht aus. Ende November 1850 verbot der Gouverneur von Venedig die Aufführung von *La maledizione*. Piave verfasste sogleich eine neue Version mit dem Titel *Il duca di Vendôme*, die Verdi jedoch strikt ablehnte, weil sie sich allzu sehr von der Vorlage Hugos entfernte. Eine weitere Umarbeitung, vorgenommen um die Jahreswende 1850/51 in Busseto, also unter Verdis Augen, stellte schließlich sowohl den Komponisten als auch die Zensur zufrieden. Mitte Januar 1851 erhielt die neue Oper ihren endgültigen Titel *Rigoletto*, und am 5. Februar beendete Verdi die Komposition in der Skizze. Ab dem 19. Februar leitete er die Proben am Teatro La Fenice, nebenher besorgte er die Instrumentation und schrieb das *preludio*.

Handlung

Mantua und Umgebung, 16. Jahrhundert

1. Akt, 1. Bild, prächtiger Saal im herzoglichen Palast: Bei einem Hoffest (*Introduzione*, »Della mia bella incognita borghese«) präsentiert sich der Herzog als Frauenheld (*Ballata*, »Questa o quella per me pari sono«); er macht der Gräfin Ceprano den Hof (*Minuetto e perigordino dell'introduzione*, »Partite? ... crudele! – Seguire lo sposo«) und verfolgt zugleich ein Abenteuer mit einem ihm unbekanntem Bürgermädchen. Rigoletto stachelt ihn auf, sich des Grafen Ceprano zu entledigen, um der Gräfin habhaft zu werden. In Gegenwart des Grafen schlägt er vor, diesen festzusetzen oder gar hinrichten zu lassen. Um sich zu rächen, beschließen Ceprano und die Höflinge, Rigolettos Tochter, die sie für dessen Geliebte halten, zu entführen (*Coro dell'introduzione*, »Vendetta del pazzo ... Contr'esso un rancore«). Graf Monterone, dessen Tochter der Herzog entehrt hat, verlangt Gehör, doch bevor er zu Wort kommen kann, verspottet ihn Rigoletto. Monterone verflucht ihn und den Herzog (*Seguito e stretta dell'introduzione*, »O tu che la festa audace hai turbato«). – 2. Bild, das öde Ende einer Sackgasse, Nacht: Rigoletto, auf dem Weg zu seiner Tochter, kann den Gedanken an den Fluch Monterones nicht loswerden (*Duetto*, »Quel vecchio maledivami!«). Der Räuber Sparafucile bietet ihm seine Dienste als gedungener Mörder an. Rigoletto sieht in ihm sein Spiegelbild (*Scena e duetto*, »Pari siamo! ... io la lingua, egli ha il pugnale«). Er beklagt sein Schicksal: hässlich zu sein und den Narren spielen zu müssen. Sein einziges Glück ist seine Tochter Gilda, mit der er nun zusammentrifft (*Scena e duetto*, »Figlia! ... Mio padre! A te d'appresso«). Seine ganze Sorge ist, wie er Gilda vor der Welt verborgen halten kann. Doch noch während Rigoletto seine Vorsichtsmaßnahmen einer Prüfung unterzieht, schlüpft der Herzog verkleidet in den Hof. Gilda ist nämlich jenes Bürgermädchen, dem er seit langem nachstellt. Als Rigoletto gegangen ist, macht sich Gilda Vorwürfe, dem Vater ihre Liebe zu einem jungen Mann verschwiegen zu haben, den sie in der Kirche gesehen hat – sie weiß nicht, dass es sich um den Herzog handelt (*Scena e duetto*, »Signor né principe io lo vorrei«). Dieser tritt nun hervor und macht Gilda eine Liebeserklärung.

Das Glück der beiden wird gestört durch die Höflinge, die Gildas Entführung vorbereiten. Der Herzog enteilt, Gilda aber träumt ihrem Geliebten nach, der sich ihr als Gualtier Maldè vorgestellt hat (*Scena ed aria*, »Caro nome che il mio cor«). Rigoletto kehrt noch einmal zurück. Da die Höflinge ihn glauben machen, ihre Unternehmung gelte der Gräfin Ceprano, die im Hause gegenüber wohnt, hilft Rigoletto bei der Entführung der eigenen Tochter mit, bemerkt dies aber erst, als es zu spät ist (*Scena e finale I*, »Zitti, zitti, muoviamo a vendetta«).

2. Akt, 1. Bild, Salon im Palast des Herzogs: Der Herzog ist voller Zorn darüber, dass man seine Geliebte entführt hat. Er entdeckt seine Liebe zu ihr (*Scena ed aria*, »Parmi veder le lagrime«). Die Höflinge berichten ihm von der Entführung der vermeintlichen Geliebten Rigolettos, in der er die eigene Geliebte erkennt. Sogleich eilt er zu ihr. Auf der Suche nach seiner Tochter erscheint Rigoletto, scheinbar scherzend, vor den Höflingen. Sie stellen sich dumm. Als sie dem Pagen der Herzogin den Zutritt zum Gemach des Herzogs verwehren, wird Rigoletto klar, was mit seiner Tochter geschehen ist. Wütend klagt er die Höflinge an, die sich jedoch weder von seiner Wut noch von seinen Tränen rühren lassen (*Scena ed aria*, »Cortigiani, vil razza dannata«). Schließlich stürzt Gilda herein. Die Höflinge, von Rigoletto dazu aufgefordert, entfernen sich. Allein mit ihrem Vater deutet Gilda an, was geschehen ist. Rigoletto tröstet sie, sinnt dann jedoch auf Rache, in die er Monterone, der zur Hinrichtung über die Szene geführt wird, miteinschließt (*Scena, coro e duetto*, »Tutte le feste al tempio«).

3. Akt, 1. Bild, das rechte Ufer des Mincio, links ein verfallenes Wirtshaus: Nacht. Rigoletto will Gilda von ihrer Liebe zum Herzog heilen, indem er ihn in den Armen einer anderen zeigt. Der Herzog erscheint – angelockt von dessen Schwester Maddalena – in Sparafuciles Wirtshaus. Er singt ein Lied auf die untreuen Frauen (*Scena e canzone*, »La donna è mobile«) und bandelt dann mit Maddalena an, was von Gilda und Rigoletto beobachtet und kommentiert wird (*Quartetto*, »Un dì, se ben rammentomi«). Rigoletto befiehlt Gilda, nach Verona zu gehen; er will ihr wenig später folgen. Sparafucile gibt er den Auftrag, den Herzog zu töten. Um Mitternacht will er dessen

Leichnam in Empfang nehmen. Gilda kehrt noch einmal zurück und wird Zeuge einer Auseinandersetzung zwischen Sparafucile und Maddalena, die nicht zulassen will, dass der Herzog, der ihr gefällt, getötet wird. Sie einigen sich darauf, anstelle des Herzogs den ersten umzubringen, der vor Mitternacht ins Wirtshaus kommt. Während ein heftiges Gewitter niedergeht, klopft Gilda an die Tür (*Scena, terzetto e tempesta*, »Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato«). Um Mitternacht erscheint Rigoletto. Er nimmt das in einen Sack gehüllte Mordopfer entgegen, doch kaum hat er begonnen, seinen Triumph auszukosten, vernimmt er in der Ferne die Stimme des Herzogs, der sein Lied auf die untreuen Frauen trällert. Verschreckt und irritiert öffnet er den Sack und erkennt, dass Gilda das Opfer ist. Sie stirbt, Rigoletto bricht zusammen (*Scena e duetto finale*, »V'ho ingannato ... colpevole fui ...«).

Kommentar

Es ist stets mit Nachdruck darauf hingewiesen worden, dass das Libretto von *Rigoletto* seiner Vorlage, Victor Hugos Drama *Le roi s'amuse*, bis in die Einzelheiten hinein folgt. Die Tatsache als solche ist unbestreitbar; dennoch liegt keine »Literaturoper« vor, was nicht zuletzt an der Differenz der Titel der Werke deutlich wird. Diese ist nicht äußerlich, sondern entspricht einer inneren Differenz. Erstaunlich ist allerdings, mit welcher geringen Änderungen im Äußeren die Unterschiede im Innern erreicht werden. Dass die Auffassung von Hugos Stück bei Verdi und Piave von vornherein eine andere war als die durch Hugos Titel suggerierte, wird daran deutlich, dass eine Übernahme des Vorlagentitels nie in Erwägung gezogen wurde. *La maledizione* und *Rigoletto* legen den Schwerpunkt unmissverständlich auf andere Aspekte, *Il duca di Vendôme* macht aus Hugos tendenziösaussagekräftiger Überschrift einen gänzlich neutralen Titel.

Wie wichtig den Autoren der Oper das Motiv des Fluches war, zeigt die peinlich genaue Übernahme sämtlicher Stellen aus Hugos Drama, an denen der Fluch vorkommt, mehr noch die Tatsache, dass sie, über Hugo hinausgehend, Rigoletto

auch am Schluss der Oper noch auf den Fluch Bezug nehmen lassen. Während sich Hugos Triboulet am Ende des Fluchs nicht mehr zu entsinnen scheint, die Schuld am Tod seiner Tochter vielmehr sich selbst gibt, ist für Rigoletto der Fluch der alleinige Grund des Verhängnisses, das ihn getroffen hat. Zumindest äußerlich steht dieser Schluss bei Verdi und Piva in seinem unverhohlenen Pathos in der Tradition von Schicksalsdrama und romantischer Oper. Dieser Eindruck scheint noch durch die Tatsache bestätigt zu werden, dass der nachdrückliche musikalische Bezug auf den Fluch ganz am Ende unüberhörbar einen Bogen zurück zum Anfang schlägt, nämlich zum Vorspiel der Oper, dem *preludio*, in dessen Zentrum ebenfalls der Fluch steht.

Dessen musikalische Formulierung betrifft jedoch nicht die Realität, jenen Fluch also, den Monterone tatsächlich ausspricht, sondern Rigolettos Erinnerung daran. Verdi scheint ganz bewusst zwischen dem Fluch selbst und Rigolettos Bezug darauf unterschieden zu haben. Auf diese Weise wird deutlich, dass es nicht der Fluch Monterones ist, der Rigoletto schicksalhaft verfolgt, sondern allein seine eigene Reaktion auf die Verfluchung, die ihn schockiert. So unentrinnbar und unerbittlich das Motiv, das diese Reaktion beschreibt, in seiner Fixierung auf Tonrepetition und punktierten Rhythmus also anmutet, ist es dennoch nicht Symbol oder Ausdruck einer von außen eingreifenden Macht, sondern Zeichen eines Geschehens, das nur mit Rigoletto selbst zu tun hat, das allein seiner eigenen Vorstellung und Befindlichkeit entspringt. So betrachtet führt der äußere Schein von Schicksalsdrama und romantischer Oper in die Irre.

Verdis Verständnis folgend, der die Verfluchung unter einem moralischen Aspekt sah, ließe sich der Gedanke an den Fluch, der Rigoletto wie eine *idée fixe* nicht mehr loslässt, als Mahnung oder Warnung auffassen, auch als schlechtes Gewissen. Von entscheidender Bedeutung aber ist, dass Rigoletto die Erinnerung an den Fluch, die ihn verfolgt und bedrängt, nicht begreift. Sie ängstigt und beunruhigt ihn zwar, veranlasst ihn jedoch zu keiner Änderung seines Verhaltens. So blind nämlich, wie er äußerlich am Ende des 1. Aktes ist, als ihm die Höflinge die Augen verbinden, so blind ist er im Innern, gegenüber sich

selbst und seinem Tun. Er glaubt seine Doppelexistenz als Vater einer Tochter geheimhalten zu können, dabei wissen mehr oder weniger alle Bescheid – wenn sie auch die Tochter für die Geliebte halten: der Herzog, der schon in der Eröffnungsszene davon spricht, die Höflinge, die darauf ihren Racheplan bauen, und schließlich Sparafucile, der Rigoletto nur deshalb anspricht. Es zeugt ferner von Blindheit, dass er seine gerade erwachsen werdende und offenkundig schöne Tochter in eine Stadt geholt hat, in der keine Frau vor den Nachstellungen des dort herrschenden Herzogs sicher sein kann. Geradezu paradox mutet es an, dass Rigoletto ausgerechnet dieser Person, die ihm Gefahr bringt wie keine zweite, vertraut; im 1. Akt stellt er sich ausdrücklich unter den Schutz des Herzogs.

Als blind gegenüber der Realität erweist sich Rigoletto auch darin, dass er glaubt, er könne Gilda von ihrer Liebe heilen, indem er ihr ihren Geliebten in den Armen einer Kurtisane zeigt. Rigoletto ist vor allem jedoch blind gegenüber sich selbst. Im Monolog nach der Begegnung mit Sparafucile weist er die Schuld für seine Situation und sein Verhalten allein der Natur und der Gesellschaft zu, die ihn zu dem gemacht hätten, was er ist. Die Rolle seines eigenen Zutuns kommt ihm nicht in den Sinn. In diesem Zusammenhang ist eine geringfügig erscheinende Abweichung des Librettos von Hugos Drama bemerkenswert. Als Rigoletto dem Herzog, der sich der schönen Gräfin Ceprano bemächtigen möchte, vorschlägt, ihren Mann kurzerhand köpfen zu lassen, weist der Herzog seinen Hofnarren zurecht; er hält ihm vor, er treibe seine Scherze immer auf die Spitze und bedenke nicht, dass der Zorn, den er wecke, ihn selbst treffen könne. Was der Herzog hier benennt, ist ein zentraler Charakterzug Rigolettos: seine Maßlosigkeit. Dass es ausgerechnet der Herzog ist, der davon spricht, jene Figur also, die – zumindest nach traditionellem Verständnis des Stücks – die Maßlosigkeit repräsentiert, gibt der Äußerung zusätzliches Gewicht.

Rigolettos Maßlosigkeit lässt sich als Ausdruck eines Herrschaftsanspruchs lesen, der jener bereits erwähnten Vorstellung entspringt, von der Natur und der Gesellschaft ungerechtfertigt benachteiligt zu sein, sowie im Eindruck gründet, vom Herzog unterdrückt zu werden. Gerade in Bezug