



Opernhaus Zürich

Intendanz Alexander Pereira

In italienischer Sprache

RIGOLETTO

Oper in drei Akten
von Giuseppe Verdi (1813-1901)
Libretto von Francesco Maria Piave
nach dem Schauspiel
«Le roi s'amuse» (1832)
von Victor Hugo
Uraufführung: 11. März 1851,
Teatro La Fenice, Venedig

Claudio Danuser

EINE KOMPOSITION VON VERDI ENTSTEHT

Der schöpferische Akt ist letztlich immer ein Geheimnis, das auch mit dem minutiösesten Nachspüren der einzelnen Schaffensschritte nicht zu lüften ist. So bleibt selbstverständlich auch Verdis Kompositionsprozess – der sich in vielen Fällen innerhalb kürzester Zeit vollzog – ein Mysterium. Im Falle von «Rigoletto» lässt sich allerdings aufgrund der überlieferten Skizzen, die zudem in einer Faksimile-Ausgabe der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, und wegen des glücklicherweise gesamthaft überlieferten Briefwechsels zwischen Verdi und dem Teatro La Fenice (für welches «Rigoletto» komponiert wurde) eine nahezu lückenlose Darstellung der Entstehungsgeschichte nachzeichnen. Ausserdem erweisen sich in diesem Fall Verdis Probleme mit der venezianischen Zensur als hilfreich, da die wechselnde Namengebung – der ursprüngliche Titel sollte «La Maledizione» heissen, und die vier Protagonisten nannten sich in der Libretto-Urfassung Tribolet, Bianca, Rè Francesco, Saltabadile – und ihre entsprechende Verwendung in den Skizzen eine relativ genaue Datierung der einzelnen Skizzenabschnitte erlaubt.

Die «äussere» Entstehungsgeschichte

Giuseppe Verdis «Rigoletto» hatte bekanntlich eine äusserst bewegte Entstehungsgeschichte. Besondere Schwierigkeiten boten die venezianischen Zensurbehörden, die das ursprüngliche Libretto der Oper mit dem Titel «La Maledizione» ablehnten und nicht verstanden, wie Piave und Verdi «ihr Talent an eine widerliche Immoralität und unzüchtige Platttheit verschwenden konnten».

Wann Verdi erstmals dem Stoff für «Rigoletto» begegnete, ist nicht genau bekannt. Er durfte während seines zweijährigen Pariser Aufenthaltes von 1847 bis 1849 Victor Hugos Schauspiel «Le roi s'amuse» kennengelernt und mit Hilfe der hervorragenden Französischkenntnisse seiner damaligen Pariser Freundin und späteren Frau Giuseppina Streponi in der Originalsprache gelesen haben (eine italienische Übersetzung ist erst 1860 nachgewiesen). Am 7. September 1849 erwähnte Verdi Hugos Schauspiel erstmals als mögliche Opernvorlage in einem Brief an den Impresario des Teatro San Carlo in Neapel. Aus dem Neapel-Projekt entstand jedoch «Luisa Miller».

Am 9. März 1850 unternahm die Leitung des Teatro La Fenice in Venedig den nunmehr dritten Versuch (nach «Ernani», 1844, und «Attila», 1846), Verdi für die Komposition einer neuen Oper für Venedig zu gewinnen. Da das Theater wegen den

1848er-Unruhen in einer finanziell schwachen Ausgangslage war, schlug der Präsident vor, die Oper nur leihweise (a titolo di nolo) zu bestellen und die Rechte dem Komponisten zu überlassen. Verdi ging auf diesen Vorschlag ein und stellte in seiner Antwort vom 14. März einen Forderungskatalog als Basis für den Vertrag auf, der einen schönen Einblick in die damalige Theaterpraxis erlaubt:

- Die Partitur bleibt Verdis Eigentum, und das Theater hätte lediglich das exklusive Aufführungsrecht für die stagione di carnevale 1851.
- Das Libretto geht zu Lasten des Komponisten, das heisst, Verdi bezahlt aus eigener Tasche den Librettisten und hat damit natürlich auch mehr Einfluss auf die Gestalt desselben.
- Verdi garantiert seine persönliche Präsenz 20 Tage vor der Uraufführung und damit die Überwachung der Einstudierung. Bis zur 3. Aufführung leitet er auch die Vorstellungen.
- Die Sänger müssen dem Komponisten an allen spielfreien Tagen zur Verfügung stehen.
- Verdi verlangte eine Generalprobe in Kostümen und mit Bühnenbild, was zur damaligen Zeit keineswegs selbstverständlich war.
- Als Gesamthonorar verlangte Verdi 6000 österreichische Lire (Venedig gehörte um 1850 noch zur österreichischen Monarchie), zahlbar die Hälfte bei seiner Ankunft in Venedig und die zweite Hälfte nach der Generalprobe.

Uneinigkeit bestand vor allem bezüglich des Honorars. Das Theater bot Verdi lediglich 4000 Lire. Dennoch war Verdi an einer Zusammenarbeit mit dem Teatro La Fenice interessiert, denn das venezianische Publikum war bekannt für seine Aufgeschlossenheit Neuem gegenüber, und Verdi sah an diesem Ort eine Möglichkeit zu experimentieren. Er befand sich in jenen Jahren in einer sehr kreativen Phase, und seine Liste mit «argomenti d'opera» enthielt «König Lear», «Hamlet» und «Der Sturm» von Shakespeare sowie «Kean» von Alexandre Dumas und eben «Le roi s'amuse» von Victor Hugo, alles Vorlagen, mit denen er neue musikalische Formen zu finden hoffte.

Schliesslich einigten sich Verdi und die Theaterleitung doch auf die 6000 Lire, dafür erhielt das Theater das Recht, die Partitur (die im Besitz Verdis bleiben sollte) abzuschreiben und die Oper in der darauffolgenden Spielzeit ohne Rechtsabgeltung nochmals zu spielen. Am 28. April 1850 wurde der Vertrag abgeschlossen.

Gleichentags schrieb Verdi auch an den «Hauslibrettisten» des Teatro La Fenice, Francesco Maria Piave, der ihm drei Sujets vorschlug, darunter «Stifelius» des französischen Autorenduos Souvestre/Bourgeois. Verdi lehnte die anderen Vorschläge kategorisch ab, versprach aber, «Stifelius» zu lesen und schlug seinerseits «Le roi s'amuse» vor. Er ahnte bereits, dass es Schwierigkeiten mit den Zensurbehörden geben könnte, und bat daher Piave, über einflussreiche Beziehungen rasch die Genehmigung des Sujets zu erhalten. Verdi fing regelrecht Feuer für den neuen Opernstoff, und am 8. Mai 1850 schrieb er an Piave: «Oh, «Le roi s'amuse» è il più gran

soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. Tribolet [so der ursprüngliche Name des Titelhelden] è creazione degna di Shakespeare!!» Er bat Piave dringend, die Zensurgenehmigung auf diplomatischem und nicht auf dem offiziellen Weg über die Direktion einzuholen. Piave hatte Bedenken wegen des Titels «La Maledizione» und wegen der Szene mit der toten Gilda im Sack. Verdi aber beharrte gerade auf diesen Punkten, da es ihm um die Wirkung des Fluches auf Rigoletto ging und die Szene mit dem Sack seine besondere Wirkung auf das Publikum haben sollte.

Inzwischen (Mitte Mai 1850) verhandelte Giulio Ricordi mit dem Theater von Triest für eine neue Oper in der Herbst-Spielzeit 1850 (I), die Verdi im Auftrag dessen Verleges zu schreiben hatte. Verdi dachte an «Stifelius» und plante, Piave mit der Abfassung auch dieses Librettos zu beauftragen. Er holte sich für die gemeinsame Arbeit an den Libretti zu «Stiffelio» und «Rigoletto» den Librettisten von Mitte Juni bis zum 24. August 1850 gleich auf seinen Landsitz Sant'Agata bei Busseto. So ist es verständlich, weshalb aus dieser Zeitspanne keine Briefe zwischen Librettist und Komponist überliefert sind.

Anfangs Juni sorgte eine andere Nachricht für Aufregung. Wegen mangelnder Geldmittel sollte die «stagione di carnevale» in Venedig ausfallen. Verdi nahm eine abwartende Haltung ein. Unterdessen schloss Ricordi den Vertrag mit Triest ab, und man einigte sich auf «Stiffelio». Den ganzen Monat Juli 1850 hindurch arbeitete Verdi an «Stiffelio». Am 30. Juli 1850 gab die Direktion des Teatro La Fenice «grünes Licht» für die kommende «stagione» und erteilte offiziell den Auftrag zur Abfassung des Librettos zu «Rigoletto». Am 5. August schon sandte Piave das «scenario» (eine detaillierte Inhaltsangabe mit Szeneneinteilung) von «La Maledizione» an die Direktion, zusammen mit einem Schreiben, in welchem er die Unzufriedenheit Verdis über die Verpflichtung der Sängerin Giulia Sanchioli als «prima donna» bekanntgab. Verdi hatte bereits eine klare Vorstellung von der Partie der Gilda und wollte für diese Rolle einen «soprano sfogato», einen leichten und hohen Sopran. Sanchiolis schwere Stimme dagegen tendierte eher zum Mezzosopran. Am 10. August meldete die Direktion grosse Bedenken wegen der Zensurgenehmigung. Piave teilte jedoch am 15. August mit, dass er eine mündliche Zusicherung von Seiten der Zensur erhalten hätte und dass sie beide – Verdi und Piave – mitten in der Arbeit an der Oper für Venedig steckten. Aus Venedig kamen jedoch keine beruhigenden Nachrichten, und so schickte Verdi seinen Librettisten Piave am 24. August mit einem Brief nach Venedig, in welchem er ultimativ die Genehmigung des «Maledizione»-Librettos und die Auswechslung der «prima donna», oder aber die Auflösung des Vertrages forderte.

Während des ganzen Monats September war von Verdi nichts zu hören. Er komponierte in dieser Zeit an der Oper «Stiffelio». Piave schrieb unterdessen in Venedig fast das ganze Libretto zu «La Maledizione». Ende September begab sich Verdi für zwölf Tage (bis 11. Oktober 1850) nach Bologna, um am Teatro Comunale die Einstudierung seiner Opern «Macbeth» und «Luisa Miller» zu überwachen. Für die Theaterleitung des Fenice war die erste Hälfte des Oktobers ausgefüllt mit der Suche nach einem Ersatz für die Sanchioli, die am 5. Oktober von sich aus gekündigt hatte. Am 19. Oktober wurde nach langem brieflichem Hin und Her zwischen Agenten und Theatern und sogar dem Verleger Ricordi die junge Sopranistin Teresa Brambilla engagiert.

Am 31. Oktober traf Verdi in Triest ein, um hier am Teatro Grande seine neue Oper «Stiffelio» herauszubringen. Noch während der Proben mussten Piave und Verdi das Finale der Oper umschreiben, weil die örtlichen Zensurbehörden die wörtlichen Bibelzitate verboten. Möglicherweise als Folge davon verlangte die venezianische Zensur kurz darauf Einblick in das Libretto von «La Maledizione». Verdi ahnte bereits Ungutes. Nach der dritten Vorstellung von «Stiffelio» reiste Verdi am 20. November sofort nach Busseto zurück, wo er vermutlich mit der Skizzierung von «La Maledizione» begann.

Am 28. November verbot der Militärgouverneur von Venedig die Aufführung von «La Maledizione». Verdi reagierte sehr vehement auf dieses Verbot, liess die Theaterleitung des La Fenice wissen, dass er bereits viel komponiert hätte und dass ihm die Komposition eines neuen Stückes unmöglich sei. Die Theaterleitung beharrte jedoch auf Vertragserfüllung. In wenigen Tagen verfasste Piave eine neue Version des Librettos unter dem Titel «Il Duca di Vendôme». Gleicht diese neue Fassung äusserlich dem Libretto von «La Maledizione», so ist das ursprüngliche Drama doch an einigen Stellen wesentlich beschnitten: Der Herzog ist kein Wüstling mehr, Rigoletto kein Buckliger; es fehlt die Szene mit dem Sack, und auch der Fluch als zentrales Movens der Handlung hat an Bedeutung verloren. Diese neue Fassung wurde am 9. Dezember Verdi zugeschickt, der sich in einem langen Brief am 14. Dezember weigerte, diese «Verstümmelung» zu vertonen.

Verdis Haltung stürzte die Theaterleitung in eine äusserst kritische Situation. Es dauerte nur noch zehn Tage bis zur Eröffnung der «stagione» am 26. Dezember 1850, und überall hingen die Plakate, auf denen auf Verdis «neue Oper» (noch ohne Titel) hingewiesen wurde. Am 21. Dezember traten die Theaterleitung und die Zensurbehörden zu einer Krisensitzung zusammen. Es wurden einige Modifikationen am



Libretto von «La Maledizione» vorgenommen, die dann Piave und der Generalsekretär des Theaters Verdi persönlich mitteilen sollten. Am 27. Dezember, ein Tag nach der Spielzeiteröffnung mit Verdis «Luisa Miller», reisten die beiden «ambasciatori veneziani» zu Verdi nach Busseto und konnten bis zum 30. Dezember einen neuen Kontrakt aushandeln. Mit diesem Kontrakt hatte Verdi erreicht, was er wollte: eine Änderung von Ort und Zeit der Handlung ohne Tangierung der dramatischen Substanz; mit einer Ausnahme: Die Szene, in welcher der Herzog in die Kammer von Bianca (Gilda) eindringt, wurde gestrichen, was Verdi noch lange bedauerte. Noch hatte die Oper keinen Titel.

Piave blieb bis zum 5. Januar in Busseto und arbeitete mit Verdi zusammen am Libretto. Nach Venedig zurückgekehrt, legte Piave am 11. Januar das umgearbeitete «La Maledizione»-Libretto der Zensur vor. Drei Tage später schrieb Verdi, beunruhigt über das Ausbleiben einer positiven Nachricht aus Venedig, einen langen Brief an Piave, in welchem er einige Änderungen und die Verse für die bereits komponierte Cabaletta Rigolettos wünschte. Erstmals nannte er seine neue Oper «Rigoletto».

Am 24. Januar kam endlich die ersehnte Antwort: das Libretto blieb von der Zensur unangetastet, lediglich die Namen Castiglione und Cavriano mussten in Monterone bzw. Ceprano umgeändert werden, da die anderen Namen real existierten; auch der Name Gonzaga durfte nicht erscheinen, so heisst der Herzog seit dem 24. Januar 1851 schlicht Duca di Mantova.

Eine weitere für Verdi gute Nachricht war zudem die Verschiebung der Premiere von Malipieros «Fernando Cortes» auf Mitte Februar, da die Einstudierung dieser Oper grosse Schwierigkeiten bot. Damit gewann Verdi Zeit. Am 5. Februar schloss er die Skizzierung von «Rigoletto» ab. Er hatte zudem bis zu diesem Zeitpunkt den ganzen 1. Akt sowie den 3. Akt ohne Schlussduett ins Reine, das heisst in seine «Skelett-Partitur» (siehe unten) geschrieben. Diese Reinschrift sandte er direkt in die copisteria von Antonio Gallo in Venedig, der die Klavierauszüge für die Sänger herstellte.

Am 19. Februar 1851 traf Verdi in Venedig ein, um mit den Proben zu beginnen, die genau 20 Tage dauerten. Während dieser Zeit führte er zudem die Instrumentation aus und schrieb noch das Vorspiel. Am 11. März 1851 konnte endlich «Rigoletto» in Szene gehen und erlebte aufgrund seines Riesenerfolgs bis zum Ende der Spielzeit am 31. März zwölf weitere Aufführungen.

Die sechs Stufen des Kompositionsprozesses

Soggetto

Oh, «Le roi s'amuse» è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. Tribolet è creazione degna di Shakespeare! ... Riandando diversi soggetti quando mi passò per la mente «Le roi s'amuse» fu come un lampo, un'ispirazione e dissi: sì, per Dio, ciò non sbaglia.

Verdi an Piave am 8. Mai 1850

Dieser Brief Verdis an Piave verrät, wo bei Verdi die Entstehung einer Oper begann. Die Initialzündung zur Komposition kam von einer literarischen Vorlage (soggetto) her, stammte also noch gar nicht aus dem Bereich der Klänge. Als der greise Verdi nach einer Aufführung des «Falstaff» in Rom als der grösste lebende Komponist gefeiert wurde, winkte er ab: «No, no, lasci andare il gran musicista, io sono un uomo di teatro!» Die Bühne, das Bild und die szenische Situation waren es, die Verdi inspirierten, und er hatte ein unfehlbares Gespür dafür, was wirkte. Er sprach in diesem Zusammenhang immer vom «effetto», der nach den Vernunftsregeln keineswegs logisch zu sein brauchte. Bei der inneren Vorstellung eines Szenenablaufes und seines theatralischen Effektes kamen Verdi die musikalischen Einfälle. Er spürte andererseits genau, welche szenische Situation bei ihm die «Produktion» von Musik auslösen würde. Verdi war bekanntlich nicht nur sehr wählerisch in Bezug auf die literarischen Vorlagen seiner Opern, sondern auch was den Aufbau der Szenen und gelegentlich sogar den Wortlaut einzelner Verse betraf.

So stand am Anfang von Verdis Kompositionsprozess sozusagen ein doppelter Vorgang: Einerseits suchte sich Verdi eine szenische Situation, die in ihm die konkrete musikalische Formung auslöste, andererseits wurde bei dieser Suche nach der «richtigen» szenischen Situation bereits eine tiefere, noch ungeformte Musikschicht wirksam. Diese amorphe Musik suchte sich die richtige Szene, an der sie sich auskristallisieren konnte. Deckte sich die nach Ausdruck drängende Musikschicht mit einem äusseren Formungsrahmen (sprich: szenische Konstellation), so wusste Verdi: «sì, per Dio, ciò non sbaglia!»

Scenario und tinta musicale

Die erste Stufe der dramaturgischen Formung war das «scenario», für welches Verdi gleichbedeutend auch die Begriffe «programma» und «selva» verwendete. Dieser erste szenische Entwurf, den Verdi entweder selber vornahm oder zumindest streng überwachte, legte Handlungsablauf und die genaue Szeneneinteilung fest und enthielt auch schon einzelne Schlüsselworte (parole sceniche), die eine Situation auf einen Schlag klar machen. Der szenische Entwurf erfolgte auch klar unter musikalischen

schen Aspekten, das heisst, die Personenkonstellation richtete sich nach der traditionellen Zusammensetzung einer sogenannten «compagnia di canto» mit einem «primo soprano», «primo tenore» und «primo baritono», denen sich weitere «compatri» (meistens ein Mezzosopran und ein Bass) sowie die Kleinstrollen der «secondari» beigesellten. Auch die Einteilung der Szenen richtete sich nach musikalisch vorgegebenen Formen, wobei die grosse vierteilige Arienanlage die Basis bildete sowohl für die grossen Auftrittsarien der «primari» wie auch für Duette, Terzette und ganze Ensembleszenen. Diese vierteilige Arienanlage, die ganz im Dienste der Gesangskunst entstand, besteht aus einem rezitativischen ersten Teil, der auch eine kürzere ariose Verdichtung (tempo d'attacco) enthalten kann. Auf ihn folgt ein Cantabile, welches dem Sänger die Phrasierung weiter Bögen und die Entfaltung seines Stimmtimbres ermöglicht. Auf ein wiederum eher rezitatives Tempo di mezzo, in welchem ein szenischer Umschwung stattfindet (z.B. bringt ein Bote eine schlimme Nachricht, Kriegsgeschrei im Hintergrund), folgt schliesslich der schnelle vierte Arienabschnitt, die Cabaletta, die dem Sänger je nach Charakter dieses Teils den virtuosen oder heldischen Aspekt seiner Stimme zu zeigen erlaubt. Verdi verlangte von seinen Librettisten die genaue Kenntnis dieser musikalischen Formen.

Die musikalische Entsprechung zu diesem szenischen Rohzustand nannte Verdi «tinta musicale». Damit meinte er die musikalischen Grundfarben der einzelnen Szenen und die musikalische Charakterisierung der Personen, die er vorerst finden musste. Erste Skizzenfragmente halten diese im Geiste des Komponisten sich formende Musik fest. So sind zum Beispiel auf der Frontseite des Skizzenkonvoluts die Entwürfe zu zwei gegensätzlichen Szenen festgehalten: der Beginn der Ballmusik (banda) für die erste Festszene im hellerleuchteten Saal des Herzogs von Mantua sowie die Kontrabass-Linie, welche den düsteren Dialog zwischen den beiden gesellschaftlichen Aussenseitern Sparafucile und Rigoletto an einer dunklen Strassenecke begleitet. Auch erste musikalische Motive, die die Protagonisten charakterisieren, finden sich hier: der Beginn von Rigolettos Spotttirade gegen Monterone «Voi congiuraste contro noi» und als «Gegenfarbe» das ausgelassene «La donna è mobile» des Herzogs, welches in seiner ersten Skizzierung allerdings anders aussieht. Verdi liebte es, mit kontrastreichen «Farben» in seinen Opern Spannung zu erzeugen.

Die Entstehung solcher musikalischer Charakterbilder war bei Verdi eng mit der Vorstellung von real existierenden Sängern verbunden, mit ihrer Bühnenpräsenz und ihrer Stimmfarbe. «...il carattere di cui ti parlo sarebbe Tribolet che se Varesi è scritturato nulla meglio per Lui e per noi» (Verdi am 28. April 1850). So ist auch verständlich, dass sich Verdi jeweils heftig in die Diskussionen um die Sängerverpflichtung einmischte und seine Forderungen stellte (wie in diesem Fall gegen die Sanchioli).

War einmal die «tinta musicale» gefunden, so war für Verdi ein wesentlicher Teil der Kompositionsarbeit abgeschlossen. Als sich Probleme mit den venezianischen Zensurbehörden abzeichneten und nicht mehr sicher war, dass «Rigoletto» gegeben werden konnte, schrieb Verdi am 24. August 1850 verzweifelt: «...l'idea, la tinta musicale erano nella mia mente trovate. Posso dire che il principale, e più faticoso lavoro era fatto.»

Libretto

Nachdem «scenario» und «tinta musicale» einmal festgelegt waren, begann die konkrete Ausformung zuerst des Librettos, sodann der Musik im Gesamtentwurf («abbozzo»). Für die eigentliche Anfertigung des Librettos, die primär aus der Versifizierung der im «scenario» vorgegebenen Arien- und Szeneninhalte bestand, bediente sich Verdi eines Librettisten, der entweder – wie im Fall von «Rigoletto» – der Hauslibrettist (meist auch zugleich szenischer Leiter, heute: Regisseur) eines Theaters oder ein Dichter aus dem Freundeskreis war. Die Kosten für die Arbeit der Versifizierung bezahlte Verdi in den meisten Fällen aus eigener Tasche. Entstand auch grundsätzlich das Libretto zuerst und erst im nachhinein die Musik, so heisst dies nicht, dass nicht gelegentlich auch der umgekehrte Fall eintrat, dass nämlich der musikalische Einfall unabhängig von einer Textvorlage erfolgte, und erst nachträglich die auf die Musik passenden Verse gedichtet werden mussten (so z.B. im Falle der Cabaletta Rigolettos «Si, vendetta, tremenda vendetta» am Ende des 2. Aktes).

Abbozzo

Von besonderem Interesse bei der Entstehung von Musik ist der erste Gesamtentwurf der ganzen Oper, den Verdi «abbozzo» nannte. Diese Skizzen sind im Falle von «Rigoletto» nicht nur überliefert, sondern wurden öffentlich zugänglich gemacht in Form eines Faksimiledrucks, der 1978 beim Verlag Arnoldo Forni erschienen ist. Es handelt sich um ein Skizzenkonvolut von insgesamt 28 Notenblättern (27x35 cm), die in zwei Faszikel zusammengefasst sind. Der 1. Faszikel besteht aus acht Bogen bzw. 16 Blättern (32 Seiten), nummeriert von 1 bis 8 und 8a bis 1a (je mit 30 Notensystemen bedruckt); der zweite Faszikel enthält sechs Bogen bzw. 12 Blätter (24 Seiten), nummeriert von 9 bis 14 und 14a bis 9a, bedruckt mit nur 24 Notensystemen.

Auf den ersten beiden Seiten des 1. Faszikels sowie auf der letzten Seite des 2. Faszikels sind erste Motive skizziert, die die «tinta musicale» festhalten sollten. Kurioserweise finden sich auf diesen Seiten auch Zahlenadditionen, die auf Abrechnungen schliessen lassen – ob es sich um Gagenverhandlungen oder um Abrechnungen für seinen Gutshof Sant'Agata handelt, lässt sich nicht eruieren – und die auch ein Licht auf den durchaus auch in so alltäglichen Dingen wie genaueste Buchführung

versierten Komponisten werfen, der beim ersten Skizzieren offenbar nicht so weit «von der Welt abgehoben» war, dass er nicht eine dringende Abrechnung hätte durchführen können.

Auf den restlichen 53 Seiten (2r–9ar) ist die komplette Oper beinahe in ihrer endgültigen Gestalt skizziert, ausser dem Vorspiel, das Verdi erst während der Proben in Venedig komponierte. Auf wunderbare Weise wird in diesen Skizzen ersichtlich, was Verdi «Niederschreiben in einem Zug» bezeichnete, das alleine die Geschlossenheit eines Bühnenwerks garantieren könne: «...per scrivere bene occorre scrivere quasi d'un fiato, riservandosi poi di accomodare, vestire, ripulire l'abbozzo generale; senza di che si corre il rischio di produrre opera a lunghi intervalli, con musica a mosaico, priva di stile e di carattere. ... Ma se l'opera – è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare questo Uno.» (undatierter Brief Verdis, zitiert in der Faksimile-Sonderausgabe 1941). Zu gut neunzig Prozent steht die Oper in diesen Skizzen da wie aus einem Guss; kaum eine Korrektur, kein Ausprobieren verschiedener Varianten, kein Suchen nach Musik, sondern erstes Festhalten einer im Grunde im Geist bereits fertig komponierten Musik. Die Skizzen haben die Funktion der Gedächtnisstütze für die spätere Partiturreinschrift, und Verdi brauchte äusserst wenig, um sich die Musik in Erinnerung zu rufen. In Particell-Form, meistens auf drei, manchmal vier, bei Ensemblestellen maximal acht Notensystemen notierte sich Verdi die wichtigsten Stimmen in knapper Form. Hier wird auch der Zeitdruck, unter welchem die Oper entstand, spürbar. Es steht kein Ton, der überflüssig wäre für das Verständnis der musikalischen Struktur; keine Wiederholung wird ausgeschrieben (allenfalls durch leere Takte angedeutet), alle Begleitfiguren im Orchester werden nur einmal notiert. Es fehlen alle Angaben, wer singt. Der Wechsel von einer (singenden) Person zur andern wird durch die Notation auf zwei Systemen deutlich gemacht. Es fehlen zudem alle Notenschlüssel; es ist daher wichtig zu wissen, dass Verdi – abweichend von der heutigen Praxis – die Frauenstimmen im Diskant- und die Tenorstimmen im Tenorschlüssel notierte. Das Fehlen der Schlüssel ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Musik im Kopf des Komponisten bereits fertig entstanden war: Verdi wusste genau, welche Stimmlage und welche Instrumentengruppe mit den spärlich skizzierten Noten in Verbindung zu bringen waren. Es fehlen weiter bis auf ganz wenige Ausnahmen (bei der Gewittermusik im 3. Akt) sämtliche Dynamik- und Instrumentationsangaben wie auch Tempobezeichnungen, Nummerneinteilung und Angaben zu einzelnen Formabschnitten (Scena, Cantabile, Cabaletta etc.).

Der Librettotext steht nur dort, wo er für die Formgebung der Musik wichtig wird. Hier werden grundsätzlich zwei Prinzipien der Skizzierung unterschieden: Entweder liegt die Hauptmelodie in der Gesangsstimme, dann sind diese Melodie wie auch der formgebende Gesangstext notiert. Gibt hingegen eine Instrumentalmelodie den musikalischen Rahmen ab, in den später die Gesangseinwürfe sozusagen «hingehängt» werden, so ist nur diese Instrumentallinie festgehalten; Gesangslinien und der entsprechende Text fehlen in diesem Fall meistens wie zum Beispiel in der ganzen Eingangsszene der Oper im Ballsaal des Herzogs, wo nur die klar strukturierte Musik der banda skizziert ist, die die ganze Szene beherrscht. In der Unwetterzene (Nr. 13) tritt der Sonderfall ein, dass keine Melodie – weder eine Gesangs- noch eine Instrumentalmelodie – «Träger» des musikalischen Geschehens ist. Diese Szene ist eine der modernsten Nummern im ganzen «Rigoletto» und für die Entwicklung Verdis als Musikdramatiker von grosser Bedeutung. Hier vollzieht sich die Abkehr von den überlieferten Formteilen und vor allem von den bekannten Vokabeln der italienischen Opernmusiksprache. Für die Skizzierung bedeutet dies: Es sind keine Abkürzungen möglich, weil diese Art von Musik keine Vorläufer hat und nicht mehr aus bekannten Bausteinen besteht. Die ganze Szene ist auffallend detailliert skizziert.

Skelett-Partitur

War die ganze Oper (oder zumindest ein ganzer Akt) im Ablauf skizziert, so begann die Arbeit am Detail, die Verdi «lavoro di lima» nannte. Diese «Feil-Arbeit» dürfte sich so abgewickelt haben, dass Verdi Abschnitt für Abschnitt neu überdachte, je nachdem Änderungen ausprobierte und die definitive Version der wichtigsten Stimmen direkt in die Partitur übertrug. Dabei entwickelte er ein Verfahren, das sehr schön den Ablauf des musikalischen Denkens widerspiegelt. Die instrumentale Hauptstimme steht prinzipiell zuoberst in der Partitur. Da sich die Hauptstimme vorwiegend in den ersten Violinen bewegt, stehen die Violinen – entgegen der üblichen Partituranordnung – in den beiden obersten Notensystemen. Übernehmen andere Instrumente die melodische Führung – wie z. B. im Duett Rigoletto-Sparafucile (Nr. 3) ein Solocello und ein Solo-Kontrabass – so stehen diese auf dem obersten Notensystem. Auf dem untersten Notensystem ist die Bass-Stimme notiert, darüber die jeweilige Singstimme. Durch diese Anordnung schuf sich Verdi bei der Niederschrift der wichtigsten Stimmen (Bass – Melodie – Singstimme) einen Rahmen, eine Art «Skelett-Partitur», die in einem weiteren Kompositionsschritt «ausgefüllt» wurde (Instrumentation).

Diese Vorgehensweise wird beim Studium des Partitur-Autographs (welches in den Kellern des Ricordi-Verlags in Mailand ruht) an verschiedenen Stellen ersichtlich, wo nachträglich gekürzt wurde. Im Duett Gilda-Rigoletto (Nr. 4) bestand die Phrase von Gilda «più vi calma» in den Skizzen und in der Skelett-Partitur noch aus 9 Takten. Verdi strich erst nachträglich zwei Takte von Gildas Koloraturlinie. In der endgültig instrumentierten Partitur gähnen mitten in der Seite 71 zwei leere Takte, in denen nur die Gesangsstimmen notiert sind. Die Instrumentation erfolgte offensichtlich erst nach dieser Kürzung.

Die Skelett-Partitur mit den wichtigsten Stimmen ging schliesslich in die «copisteria» des Theaters, wo eine Art Klavierauszug für die Einstudierung mit den Sängern hergestellt wurde.

Instrumentation

Die letzte Stufe innerhalb des Kompositionsprozesses galt der Vervollständigung dieser Skelett-Partitur, das heisst der Instrumentation. Diese war für Verdi eine «kleine Sache», die er in 5 bis 6 Tagen ausführte, während derer er bereits mit den Sängern vor Ort probte. Es ist durchaus möglich, dass die Instrumentation eng mit den Stimmen zusammenhing, mit denen Verdi gerade probte, das heisst, dass Verdi das Orchester lediglich so dicht verwendete, wie es die entsprechende Stimme für das entsprechende Theater gerade erlaubte.

Dieses «Ausfüllverfahren», das Entstehen des Notentextes in verschiedenen Schritten, glaubt man beim Studium der autographen Partitur ebenfalls herauslesen zu können an den Stellen, wo Verdi (bereits in Venedig) eine leicht anders gefärbte Tinte verwendete als noch in Busseto beim Erstellen der Skelett-Partitur.

Die Orchesterstimmen wurden nummernweise ausgezogen, und innerhalb weniger Tage erarbeitete sich das Orchester seinen Part. In den drei Wochen, die Verdi in Venedig verbrachte, leitete er die Proben mit den Sängern, instrumentierte seine Oper, schrieb noch das Vorspiel und studierte die ganze Oper mit dem Orchester ein.

Konklusion

Die äusserst kurze Entstehungszeit von rund drei Monaten und die knappe Skizzierung werfen auch ein Licht auf die Beschaffenheit der Musik von «Rigoletto» – und darüber hinaus überhaupt auf die italienische Oper um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Operntradition des italienischen «melodramma» in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich durch eine starke Normierung der Gattung aus.

Ein standardisiertes Opernmodell lag fast allen Bühnenwerken zugrunde, und die einzelnen Opern waren Variationen dieser Grundidee von italienischer Oper und daher eher als «Gattungsoptern» denn als singuläre Einzelwerke zu betrachten. Dieses Opern-Grundmodell bestand aus klar umrissenen Formteilen wie «scena», «tempo d'attacco», «cantabile», «tempo di mezzo» und «cabaletta», denen die oben erläuterte vierteilige Arienanlage ihren Stempel aufdrückte. Auch die Libretti hatten sich diesen musikalischen Gegebenheiten anzupassen. Aber nicht nur der äussere Formablauf war normiert, sondern auch die eigentliche Bauweise der Musik, in der die Stimme das absolute Primat hatte und dem Orchester lediglich eine (wenn auch im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine immer raffiniertere) Begleitfunktion zustand. Es gab zu jener Zeit in Italien so etwas wie eine allgemein verständliche (und verbindliche) «italienische Opernmusiksprache», deren Vokabeln jeder angehende Opernkomponist zu erlernen und zu beherrschen hatte, um von den Theatern aufgeführt und vom Publikum ernstgenommen zu werden. Dadurch rückte das Opernschreiben in die Nähe des Handwerklichen, und die Komponisten verstanden sich mehr als Stückeschreiber denn als einmalige Komponistengenies. Auch das Publikum verlangte zwar nach immer neuen Opern (kein Theater konnte es sich leisten, eine «stagione» anzubieten ohne mindestens eine Uraufführung), aber das Neue hatte sich in bekannten Bahnen zu bewegen, sonst wurde es schnell abgelehnt. Nur so ist es zu verstehen, dass in jener Zeit in Italien eine Unmenge von Opern in kürzester Zeit entstanden ist.

Auch Verdi schrieb während seiner «anni di galera» (wie er sie später nannte) zwischen 1839 und 1851 gegen zwanzig Opern, die noch stark der Tradition des «melodramma» verpflichtet waren, darunter auch noch «Rigoletto». Ihm gelang es schliesslich, die strenge italienische Opernform in Richtung durchkomponiertes Musikdrama aufzubrechen, ohne jedoch die langjährige Tradition über Bord zu werfen. Selbst in «Otello» und «Falstaff» sind Überreste der vierteiligen Arienanlage und Begleitmuster des «melodramma» auszumachen. Nach der Trias «Rigoletto»-«Traviata»-«Trovatore», also ab ca. 1853, liess sich Verdi wesentlich mehr Zeit und schrieb in längeren Zeitabständen weniger Werke – bei denen vermutlich auch der Kompositionsprozess anders aussah.

Immer jedoch lag die Grösse von Verdis Musik nicht primär in einer komplexen Struktur, sondern in ihrer Fähigkeit, mit einfachen musikalischen Mitteln einen im szenischen Vorgang enthaltenen emotionalen Gehalt musikalisch zu überhöhen. In diesem Sinne stimmte es, was Verdi von sich selbst behauptete: «io sono un uomo di teatro». Er war ein Theatermann – und ein grosser Musiker.