

Die Sterbeszenen in Giuseppe Verdis Opern

Zum 100. Todestag des bedeutendsten italienischen Opernkomponisten:
Wie Verdi den Übergang ins Jenseits gestaltete

CLAUDIO DANUSER*

Am 27. Januar 1901 um 2.45 Uhr starb Giuseppe Verdi im Beisein seines Leibarztes Dottor Grocco in einer Suite des Grand Hotel de Milan in Mailand. Damit holte ihn im hohen Alter von 88 Jahren jenes Schicksal ein, welches er über zwanzigmal in seinen Opern musikalisch gestaltete.

In Verdis Opernschaffen spielt der Tod eine zentrale Rolle. Ausser in seinen beiden musikalischen Komödien «Un giorno di regno» und «Falstaff» sowie in «Stiffelio», in dem die Vergebung thematisiert wird, stirbt in jeder der anderen 23 Opern Verdis zumindest ein Protagonist. Der Tod kann dabei szenisch-musikalisch eine eher marginale Rolle spielen wie zum Beispiel in «Oberto», in welchem der Titelheld hinter der Bühne erstochen und sein Tod lediglich berichtet wird, oder wie in «I Masnadieri» und «I Vespri Siciliani», in denen der Tod ganz am Schluss eintritt, das heisst Carlo Amelia ersticht beziehungsweise die Sizilianer die Franzosen überfallen und niedermetzeln. In allen anderen Opern aber stirbt zumindest eine Person auf offener Bühne und erlebt, mehr oder weniger in extenso, den Übergang vom Diesseits ins Jenseits. Auffallend ist, dass – mit Ausnahme des alten, allerdings an Gram zerbrechenden Francesco Foscarelli («I due Foscari») – kein Protagonist eines natürlichen Alters stirbt, sondern dass der Tod als Folge widriger Umstände jüngere Menschen (Frauen und Männer halten sich etwa die Waage) trifft.

Im Folgenden seien lediglich diese eigentlichen Sterbeszenen untersucht, besonders auch unter dem Aspekt, wie der Übergang ins Jenseits musikalisch gestaltet ist. Die Sterbeszenen bilden eigentlich immer den emotionalen Höhepunkt, in dem das Drama sich kondensiert. In ihnen verschränken sich die Handlungsstränge und lösen sich die Knoten, die letzte Wahrheit wird enthüllt, und die Protagonisten begegnen sich angesichts des Todes, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in Versöhnung.

Erlösung und Ruhe

Die Sterbeszenen gehören musikalisch zu den inspiriertesten Momenten jeder Verdi-Oper, gerade auch in den musikalisch nicht immer gleich hoch stehenden Jugendwerken. Je nach dramatischer Ausgangslage – Tod als Folge von Intrigen und Racheplänen, als einziger Ausweg unmöglicher Liebesverbindungen oder als Weltflucht durch Suizid – sind die Sterbeszenen unterschiedlich gestaltet.

Bei aller Vielfalt der Gestaltungsmittel fällt auf, dass im eigentlichen Todesmoment musikalisch (wie oft auch textlich) eine Aufführung der Szenerie eintritt, die in vielen Opern ab «Rigoletto» verkündende Züge annimmt. Der Moment des Todes erscheint als etwas Lichtes, er bringt der sterbenden Person auch Erlösung und Ruhe vor den irdischen Irrungen. Er steht in der Regel in einer Dur-Tonart (bevorzugt in B-Tonarten), die durch eine «lichte» Instrumentierung zusätzlich aufgehellt oder gar verklärend überhöht wird. Instrumentale Charakteristika der Sterbeszenen sind die bevorzugte Verwendung der Violinen und Holzbläser in hoher Lage sowie der Harfe, die mehrfache Teilung der Streicher und der Gebrauch der Dämpfer sowie die Ausdünnung des Satzgerüsts durch Pizzicatobegleitung. Blechbläser werden fast generell ausgespart.

Ist die sterbende Person einmal ins Jenseits übergetreten, fällt die Dur-Tonart meistens in die Moll-Variante zurück und bringt damit zum Ausdruck, dass der Tod für die auf der Erde zurückge-

*Der Autor schloss sein Musikwissenschaftsstudium an der Universität Bern bei Stefan Kunze ab mit einer Untersuchung zum Kompositionsprozess bei Verdi. Gesangsstudium in Italien, Debüt 1986 als Opernsänger (Bariton) an den Festspielen von Montepulciano. 1987/1988 Mitglied des Opernstudios am Opernhaus Zürich. Engagements in vielen Ländern Europas, in Israel und in den USA. In den letzten zwei Jahren am Stadttheater Bern. Im kommenden August Serie von Verdi-Konzerten unter Nello Santi, u. a. bei den Interlakner Musikfestwochen.



Die Schlusszene von Verdis «Rigoletto»: Margherita Rinaldi als Gilda und Peter Glossop in der Titelrolle in der Inszenierung des Teatro alla Scala, Mailand, der Spielzeit 1965/1966.

E. PICCAGLIANI/TEATRO ALLA SCALA

bliebenen Personen tragischer ist als für die Verstorbenen. In einzelnen Sterbeszenen finden sich auch Relikte aus der Klangwelt der Kirche wie etwa der reale oder instrumentell evozierte Glockenklang oder der gebetsartige Tonfall, der an das Requiem erinnert, in dem Verdi seine Todesvorstellung aus seinem durchaus aufgeklärten Religionsverständnis heraus prototypisch gestaltet hat.

In den Sterbeszenen kommt der innere Widerspruch der Kunstgattung Oper wohl am deutlichsten zum Ausdruck. Es gibt kaum etwas Unnatürliches, als dass eine sterbende Person die weitestgeschwungenen Phrasen singt, dazu noch oft im Pianissimo, ihre Kontrolle über den physisch-sängerischen Vorgang also am intensivsten ist, während sie eigentlich ihre Kräfte verlassen müssten. Wohl gerade in dieser Diskrepanz zwischen physischem Einsatz und der vorgetäuschten Auflösung der Physis liegt die Faszination der Sterbeszenen, wie überhaupt der höchst artifizialen Kunstform Oper. An diesen nehmen die Kritiker der Oper denn auch am meisten Anstoss, wenn sie bemängeln, dass «einer mit dem Dolch im Herzen noch stundenlang singt».

Verklärende Überhöhung

Im Frühwerk wird der «wahre Moment» des Sterbens von einer besonders innigen Melodieführung gekennzeichnet, gelegentlich mit einem apothetischen Chor-Concertato überhöht. Zur «Aufhellung» der Szenerie verwendet Verdi vereinzelt ein Soloinstrument, mit dem die sterbende Person in Dialog tritt, so etwa die Flöte beim Tod Abigailles («Nabucco»), die Klarinette beim Tod Giovanna d'Arcos und die Solovioline bei der langen Sterbeszene Orontes («I Lombardi»), die als ein einziges grosses Violinkonzert gestaltet ist.

In «Rigoletto» gewinnt die Todeszene eine verklärende Überhöhung, wie sie fortan für viele Sterbeszenen typisch ist. Fast immer hat Verdi in seinen reifen Werken die letzte entscheidende Erlebnissituation als Ruhepunkt geformt, der

höchste Intensivierung und Verinnerlichung ermöglicht. Mit Gilda stirbt eine Unschuldige, weil sie an einer Liebe festgehalten hat, die aufgrund äusserer Umstände keine Erfüllung finden konnte. Sie opfert sich freiwillig für ihren Geliebten, den Herzog, und wird dadurch indirekt Opfer ihres Vaters, der in blindem Rachedurst den Herzog töten lassen wollte. Gildas Bitte um Verzeihung für ihr aufopferndes Verhalten bildet ein wichtiges dramatisches Motiv in ihrer Sterbeszene in Begleitung ihres Vaters.

In dieser Szene werden jene musikalischen Gestaltungsmittel wirksam, die Verdi für die Sterbeszenen seiner reiferen Werke verwendet. Neu ist die Zurücknahme der Dynamik: Gildas letzte Worte bewegen sich im Pianissimo-bereich, nur Rigolettos verzweifelte Phrasen brechen ins Forte aus. Zur Gestaltung von Gildas verklärender Vision des offenen Himmels, in dem sie an der Seite ihrer verstorbenen Mutter weilen wird, verwendet Verdi vier Soloviolen in sehr hoher Lage, Flötenfigurationen und -triller ebenfalls in hoher Lage, beide abgestützt auf einer zarten Pizzicato-begleitung der Streicher.

Für die Vokalpartie der Gilda verlangt Verdi eine schwebend-zarte Sopranstimme, die einen so genannten «canto flautato» ermöglicht. Der eigentliche Sterbevorgang wird durch eine zusätzliche Ausdünnung des ohnehin schon lichten Instrumentalsatzes erreicht; das irdisch-physische Dasein wird sozusagen aufgelöst.

Noch aber kehrt die Musik in dieser Oper am Schluss zu der auf der Erde zurückgebliebenen Person zurück: Nach dem zarten Des-Dur des Gilda-Todes schmettert Rigoletto sein «maledizione», die Last des Fluches in des-Moll gegen den Himmel. Erst die Opern ab «Simon Boccanegra» sollten auch im Pianissimo enden.

In «Il Trovatore» wird die Todeszene dem Sujet gemäss dramatisch gestaltet, denn Azucenas schon zu Beginn der Oper erklärte Absicht, den Tod ihrer Mutter zu rächen, lässt bei der Erfüllung dieses Rachedschwurs keinen

versöhnlichen Schluss zu. So wird Leonoras aufopfernde Liebe, die sich selber vergiftet und dem Grafen Luna hingibt, um ihren geliebten Manrico zu retten, zwischen den Rachegefühlen von Luna und Azucena und Manricos Misstrauensäusserungen geradezu zerrieben. Einzig ihre expansive, in chromatischen Schritten über eine Oktave aufsteigende Gesangslinie innerhalb des Concertato (Es-Dur) bringt eine gewisse Ruhe in den Todesmoment. Bei ihrem letzten Schulfzer «Dio, io moro» fällt die Musik in es-Moll zurück, und die Hinrichtung Manricos wird vollzogen.

Liebe und Tod

In «La Traviata» wiederum herrscht der lyrisch-verklärte Szenentypus vor, wobei hier der eigentliche Akt des Sterbens ungemäss suggestiv gestaltet ist und von allen Todesszenen dem realen Vorgang des Sterbens möglicherweise am nächsten kommt. Schon der ganze dritte Akt ist ein kontinuierliches Abschiednehmen von der Liebe und vom Leben. Violetta ahnt ihren Tod. Die Verzeihung Germonts und die nunmehr mögliche Verbindung mit dem geliebten Alfredo kommen zu spät. Das erregende des-Moll-Schlussersatz der allgemeinen Versöhnung bricht unvermittelt ab, im Schlussakkord der Solisten wird der Stimmungsumschwung eingeleitet: Vier Soloviolen beginnen ein Tremolo auf dem zweigestrichenen Des im vierfachen Piano. Gleichzeitig wird mit dieser Überleitung eine enharmonische Umdeutung von des nach cis vorbereitet, denn der folgende Todesabschnitt steht in der terzverwandten, hellen Tonart A-Dur. Eine Solovioline zitiert das Liebesthema aus dem ersten Akt, begleitet von einem lichten Tremolo sechs weiterer Violinen und Violen.

Wie in verschiedenen anderen Todeszenen wird auch hier eine thematische Verbindung zur Liebeszene hergestellt. Die Erinnerung an die glücklichen Tage in der Vergangenheit übt eine animierende Wirkung auf Violetta aus: In einer Halluzination überträgt sie die Vergangenheit in die Gegenwart. Sie steigt

sich in eine rauschhafte Euphorie hinein. Alle Schmerzen lösen sich auf, und Violetta fühlt sich wie zu neuem Leben erwachend. Die Steigerung der Euphorie – eine katastrophale, wie die Halbtonrückung von A-Dur nach As-Dur zeigt – erreicht Verdi, zusätzlich zum allgemeinen Orchesterrescendo, durch den Übergang vom gesprochenen zum freudig gestammeltem Wort und schliesslich zum Gesang, der sich auf dem Wort «gioia» in höchste Regionen windet, um dann schlagartig zusammenzubrechen. Die Musik wechselt nach dem Todeshöhepunkt umgehend nach des-Moll zurück. Violetta aber erlebt die Katastrophe nicht mehr, diese trifft die Hinterbliebenen.

In völliger Dunkelheit

Mit «Simon Boccanegra» klingt erstmals eine Sterbeszene – und damit eine Oper – im Pianissimo aus. Die Wirkung auf ein Publikum, das zu dieser Zeit (1857) gewöhnt war, dass Opern mit einem orchestralen Höhepunkt enden, muss gewaltig gewesen sein (und erklärt die Konsternation des Publikums, das diese Oper vorerst reserviert aufnahm), umso mehr, als das musikalische Verklingen einherging mit einem Versinken der Szenerie in die völlige Dunkelheit.

Verdi gab in einem Brief an seinen Librettisten Francesco Maria Piave, der auch die szenische Einstudierung leitete, die genaue Anweisung, wie die letzte Szene im Dogenpalast zu Beginn einzig einen Blick auf das Meer freizugeben hat, wie danach die Läden geschlossen und schliesslich die Fackeln gelöscht werden sollten. Der Musiker und eben auch «Theatermann» (uomo di teatro), als der sich Verdi immer verstanden wissen wollte, gestaltete den Tod des Genueser Dogen mit einem musikalisch-bildnerischen Verlöschen.

Boccanegra stirbt – obwohl er von seinem Widersacher Paolo vergiftet wurde – letztlich einen versöhnlichen Tod, denn seine politischen und persönlichen Wünsche gehen in Erfüllung. Angesichts des Todes versöhnt er sich mit seinen Gegnern Fiesco und Gabriele, die sich nach Enthüllung der Wahrheit als Schwiegervater und Schwiegersohn herausstellen, er segnet die Verbindung seiner (wiedergefundenen unehelichen) Tochter Amelia mit Gabriele und ernennet diesen zu seinem Nachfolger.

Die Segnung des jungen Paares ist ein Lichtpunkt in der ansonsten sich verdunkelnden Szenerie. Ein mehrstimmiger Satz in den hohen Violinenlagen (pianissimo con sordina) begleitet homorhythmisch den Segen des Dogen, dessen dunkle Baritonstimme das Fundament bildet. Die abschliessenden Worte des Dogen an die Senatoren, die sein politisches Testament erfüllen, werden über einem fis-Moll-Akkord von Klarinette, Fagott, Horn, Violoncello pianissimo in mittlerer Lage deklamiert.

Im eigentlichen Moment des Todes erklingt nochmals der gedämpfte Streichersatz der Segnung – der Todesmoment ist nur instrumental gestaltet. Fiescos letzte Aufforderung «Pace per lui»

Fortsetzung auf Seite 5

Vortragszyklus

bkk. Im Verdi-Jahr 2001 führt Claudio Danuser in Bern (in der Enoteca Verdi, Gerechtigkeitsgasse 5) und in Zürich (im Kultur-Café Opus) einen Vortragszyklus mit zahlreichen Musikbeispielen durch. Die fünf Veranstaltungen in Zusammenarbeit der Schweizerischen Caruso-Gesellschaft Zürich mit der Bernischen Musikgesellschaft stehen unter dem Motto «Szenentypen in Verdis Opern».

Den Auftakt bildet in Bern der Vortrag «Der Tod in Verdis Opern»: morgen, 28. Januar, 10.30–16.30 Uhr (inklusive Menu). Die weiteren Vorträge in Bern (jeweils 10.30–12 Uhr) sind den Liebeszenen (25. März), den Ball- und Festzügen (20. Mai), den Vater-Tochter-Szenen (30. September) und den Gebetszenen (25. November) gewidmet. Platzreservierung: Telefon (031) 312 63 68.

Die Sterbeszenen in Verdis Opern

Fortsetzung von Seite 4

leitet in den Schluss über. Diese sieben letzten Takte werden konstant im leeren Quint-Oktav-Klang as-es gehalten, wobei die tiefen Instrumente mit der Vorklammersetzung ein Seufzermotiv einschleichen. In vielen erinnert diese Todesszene Boccanegra an das fast zwanzig Jahre später entstandene Requiem.

«Erhöhung des Lebens»

Wie in «Simon Boccanegra» enden die meisten grossen Sterbeszenen der nachfolgenden Opern im Pianissimo. Einzig in «Un ballo in maschera» schliesst die Todesszene – wie in vielen früheren Werken – mit einem Tutti-Aufschrei «Notte d'orror» in b-Moll, nachdem Riccardos Abschied von Amelia und seinen Freunden auch viele helle Momente (in B-Dur) durchschritten hat. In «Don Carlo» bildet die Todesszene nicht den Schlusspunkt der Oper, sondern wird in den vorletzten Akt verlegt. Der Tod trifft auch nicht den Titelhelden, sondern dessen Freund Marquis de Posa, und im Todesmoment erfüllt sich der Freundschaftsschwur zur Rettung Flanderns. Das Freundschaftsthema aus dem 1. Akt wird denn auch inmitten des weitschwingenden Todesgesangs von Posa (Des-Dur, begleitet von Harfenarpeggien, weichen Holzbläserklängen und Flötenrillern) in einem terzverwandten, hellen A-Dur-Abschnitt zitiert.

Der Schluss der Todesszene in «La forza del destino» weist direkt auf «Aida» voraus. Der Tod Leonoras wird mit einem zart verklingenden Streicherersatz (As-Dur) symbolisiert. Ähnlich wie in «Simon Boccanegra» wünschte sich Verdi ein Verlöschen des Bühnenlichtes zu diesen Schlussakten, während in «Simon Boccanegra» aber die Musik dem Licht entsprechend in tiefen, «dunkeln» Regionen verklingt, schimmern hier (wie in «Aida») die hohen Streicher im Licht der Verklärung, unter welchem der (irdische) Bühnenraum verschwindet. Fichtes Deutung des Todes als «Wiedergeburt und als sichtbare Erhöhung des Lebens» scheint hier – wie noch deutlicher in «Aida» – in Musik umgesetzt.

In «Aida» fallen Todes- und Liebeszene zusammen, da die beiden Liebenden erst in diesem letzten Moment vor dem Tod wirklich zusammenfinden und gemeinsam von der Erde Abschied nehmen. Nach dem letzten Aufbaumen Radames' gegen das Schicksal ergibt er sich – von Aida sanft dazu hingeführt – dem Unausweichlichen und stimmt in Aidas Abschiedsgesang «O terra, addio» ein. Diese fast wie ein Mantra in sich kreisende, von der charakteristischen grossen Sept in Schwung kommende Melodie beherrscht mit der zwölffachen Wiederholung den ganzen Schlussabschnitt und erreicht stufenweise einen höheren Grad an Verklärung.

Klangliches Charakteristikum dieser Szene sind die – die Entmaterialisierung des Körperlichen ideal in Klang umsetzenden – Flageolett-Töne der Violinen, die Verdi einzig in dieser Todesszene verwendete. Wie aus einer bereits fernen Welt klingen Amneris und die Priesterchöre zu den Sterbenden hinüber. Nach dem Tod der beiden führen die ersten Violinen das in sich kreisende Todesthema in die höchsten Regionen des viergestrichenen Ges.

Gefallener Held

Ganz anders vollzieht sich der Tod in Verdis letzter Sterbeszene: Der Tod Otello ist der Suizid eines gefallenen Helden, eines Schuldigen, der das Vertrauen in die Liebe verloren hat. Seine Sterbeszene «Niun mi tema» ist «dunkel» und relativ kurz gehalten. Die ganzaktigen düsteren Eingangsklänge, in denen alle Instrumente in einer extrem tiefen Lage eingesetzt sind, geben den Grundton der ganzen Szene vor. Am Schluss leuchtet sich aber auch hier die Szenerie von e-Moll nach E-Dur auf, und das Liebesthema aus dem ersten Akt wird zitiert.

In Erinnerung an die einst noch ungetrochene Liebe stirbt Otello zu leisen, tiefen E-Dur-Klängen. Die Tonart E-Dur bricht aus dem Kreis der Verdi für die Todesszenen bevorzugten B-Tonarten aus und schlägt damit interessanterweise einen Bogen zur allerersten Todesszene Abigailles («Nabucco»), die ebenfalls in E-Dur steht.

Zwischen Konvention und Innovation

Unter den mit Blick auf das Verdi-Jahr 2001 publizierten Neuerscheinungen findet sich ein umfassendes Standardwerk: Das «Verdi-Handbuch»

WALTER SCHÖNENBERGER

Was sich im Schubert-Jahr 1997 und im Bach-Jahr 2000 bewährte, findet im Verdi-Jahr eine Fortsetzung: Die Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler geben als Gemeinschaftsproduktion nach den Kompetenzen zu Schubert und Bach nun auch ein dieser Tage erscheinendes «Verdi-Handbuch» heraus.

Eine heutigen Ansprüchen gewachsene umfassende Arbeit über Verdi kann sich nicht auf die Nacherzählung des Lebens und des Werks beschränken. Die

Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.)
VERDI-HANDBUCH
Bärenreiter Verlag, Kassel,
und J. B. Metzler Verlag, Stuttgart.
746 Seiten. Fr. 113.–

Veronica Beci
VERDI. EIN KOMPONISTENLEBEN
Verlag Artemis & Winkler, Düsseldorf.
450 Seiten. Fr. 46.–

Franz Reich
GIUSEPPE VERDI
Carta Verlag, Zürich. 391 Seiten. Fr. 57.–

Christoph Schwandt
VERDI. EINE BIOGRAPHIE
Insel Verlag, Frankfurt a. M.
303 Seiten. Fr. 19.–

Johannes Jansen
GIUSEPPE VERDI
Deutscher TB Verlag, München.
159 Seiten. Fr. 17.–

Barbara Meier
GIUSEPPE VERDI
Rowohlt TB Verlag, Reinbek/Hamburg.
160 Seiten. Fr. 14.–

Voraussetzungen für Verdis Entwicklung, die zeitbedingten Einflüsse, die Eigenart und die Wirkung seiner Kunst bedürfen weiter Umschau und kritischen Umgangs mit den Dokumenten (darunter nicht zuletzt mit Verdis Selbstdarstellung und seiner «autobiografischen Skizzen»).

Das leistet in herausragender Art das «Verdi-Handbuch». Es ist durch die Fülle des behandelten Stoffes, der Verdis Persönlichkeit, Leben und Schaffen sowie seine Epoche facettenreich darlegt und auf dem neusten Stand der Forschung interpretierend einordnet, zu einem Referenzwerk geworden.

Die Herausgeber Anselm Gerhard, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Bern, und Uwe Schweikert, Germanist und Musikwissenschaftler, sowie 25 weitere Autorinnen und Autoren, darunter auch zwei Verdi-Spezialisten aus Italien, haben das bis-

her umfangreichste deutschsprachige Verdi-Werk geschaffen.

Sieben einführende Kapitel erläutern die Bedingungen und Konventionen, die Verdis Musiktheater geprägt haben, elf Beiträge leuchten den politischen, literatur-, religions-, sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Hintergrund von Verdis Werk aus, stellen den Entstehungsprozess der Opern und deren szenische Realisierung dar.

Das Zentrum bilden die Werkbesprechungen, die in übersichtlicher, identisch aufgebauter Form die wichtigsten Fakten und Daten bieten, die Entstehung schildern und den Verlauf der Handlung detailliert rekonstruieren; es folgen der (bei den grossen Opern besonders einlässliche) Kommentar aus dramaturgischer wie aus kompositionsgeschichtlicher Perspektive und die Wirkungsgeschichte sowie ein (nicht eben nützlicher, weil rudimentärer und veralteter) diskografischer Hinweis.

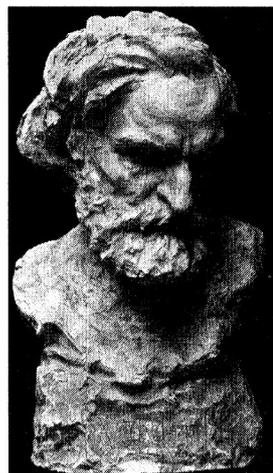
Die Rezeption und die Wirkung von Verdis Œuvre im 20. Jahrhundert wie auch die Popularisierung und Literarisierung des Mythos Verdi reflektieren vier abschliessende Beiträge. Das umfangreiche Glossar, die ausführliche Zeittafel, das mit biografischen Erläuterungen bereicherte Personenverzeichnis, eine umfangreiche Auswahlbibliografie und das Register beschliessen den mit 43 Illustrationen bereicherten Band.

Er erfüllt die Anforderungen, die man an ein praktisches, vielseitiges und gründliches Nachschlagewerk stellt, und bietet als Studienbuch zur vertiefenden Lektüre ein weites, reich differenziertes Panorama auf Verdi, sein Schaffen und seine Zeit. Ein unverzichtbares Handbuch für alle, die sich mit Verdi und mit dem Musiktheater befassen.

Frauenbilder

Die deutsche Musikologin Veronika Beci (Biografien über Clara Schumann und Richard Strauss, Sachbuch «Musikalische Salons») erweist sich als kritische Verdi-Biografin: Sie räumt ebenfalls auf mit verklärenden Verdi-Bildern und überrascht immer wieder durch unkonventionelle Einsichten und Interpretationen.

Zu den vielen Qualitäten ihrer Arbeit gehören etwa die Auseinandersetzung mit dem Stand der Frau im 19. Jahrhundert und mit Verdis Frauen- und Frauenfiguren, die einlässliche Schilderung der Stellung der Frau als Künstlerin, die politischen, gesellschaftlichen und musi-



Giuseppe Verdi. Büste von Cartaine Sciarino, 1911.

kalischen Zustände und Wandlungen der Bedingungen für Verdis Schaffen und dessen Aufführung, die Entwicklung von der Partitur für Opernsänger zum Gesamtkunstwerk, das Ausleuchten von Verdis persönlichem Umfeld, der Einschub von Kurzbiografien wichtiger Vorbilder und Zeitgenossen, der weite kulturhistorische Blickwinkel, die spannende Art des Erzählens.

Die Besprechungen der Hauptwerke sind teils in die einzelnen Kapitel integriert, teils am Schluss des Buchs im übersichtlich gestalteten Kurzopernführer rekonstruiert, dem ein Literaturverzeichnis und das Personenregister folgen. Nützlich gewesen wären ein biografischer Abriss, und manche werden auch die Quellenhinweise der Zitate vermissen.

Der anscheinliche Umfang, den Franz Reichs Verdi-Buch aufweist, ist einem lockeren, lesefreundlichen Satzspiel zu verdanken. Die vielen Illustrationen allerdings dienen einer grafischen Spielerei und verlieren, verblassend und mit dem Text überdrückt, jeden Informationswert. Der Autor erzählt in zum Teil romanhafter Art als Begeisterter Verdis farbiges Leben und die Inhalte der Opern; die Hintergründe, die Voraussetzungen, die Einflüsse bleiben praktisch ausgegpart. Das Buch, dem eine CD mit Highlights aus «Il Trovatore» unter Ivan Anguélov beiliegt, enthält Faksimiles

Von «Oberto» bis zu «Falstaff»

Eine Vollpackung Verdi: Sämtliche 26 Opern und die Sakralwerke auf CD

trouvables du Chant Verdien» auf acht CDs publiziert worden (EMI 7243 5 74217 2; mono).

Die Arien, Duette und Ensembles in der Originalsprache, aber auch in Deutsch, Französisch und Russisch, aus den Opern «Ernani», «Il Trovatore», «Macbeth», «Rigoletto», «Simon Boccanegra», «La Traviata», «Nabucco», «La forza del destino», «Don Carlo», «I Vespri Siciliani», «I Lombardi», «Jérusalem», «Aida», «I due Foscari», «Otello», «Luisa Millers», «Un ballo in maschera» und «Falstaff» bieten die Begegnung mit Dutzenden herausragender Interpretinnen und Interpreten aus vielen Ländern und Anlass zum Nachdenken über die Verdi-Interpretation und deren Wandel. Besonders aussagekräftig ist dies beim Vergleich einer Arie, die von verschiedenen Sängern oder Sängerinnen in diversen Epochen interpretiert wird.

«Viva Verdi!»

Eine Vollpackung Verdi bietet Universal Classics an: sämtliche Opern auf insgesamt 55 CDs in drei Boxen, alimentiert aus dem Backkatalogen der Label Decca, DG, EMI und Philips Classics. Die 26 Opern sind teils in historischen Dokumenten, teils in jüngeren und jüngsten Einspielungen zu hören – die Aufnahme-daten reichen von 1955 («La forza del destino» unter Molinari-Pradelli) bis 1999 («Alzira» unter Fabio Luisi). Als Di-

rigenten erscheinen weiter Abbado, Gardelli, Giulini, Maag, Marriner, Karajan, Carlos Kleiber, Santi, Serafin und Solti. Selbstverständlich von hoher bis höchster Qualität ist die Liste der Sängerinnen, Sänger, Chöre und Orchester: Einen Überblick über das «Viva Verdi!»-Unternehmen (im Internet, auf Englisch: www.viva-verdi.com) bietet ein Sampler mit 33 Beispielen auf 2 CDs samt gut hundertseitigem Opernführer (467 245-2).

Riccardo Mutis Verdi

Die früheste Einspielung einer Verdi-Oper hat Riccardo Muti, seit der Spielzeit 1986/1987 als Nachfolger Abbados musikalischer Leiter der Mailänder Scala, für das Label EMI Classics 1974 aufgenommen: «Aida» mit dem New Philharmonic Orchestra London, dessen Chef er ab 1972 war. 1975 folgte «Un ballo in maschera», 1976 «Macbeth», 1978 «Nabucco» und 1982 «La Traviata». Die weiteren in «The Verdi Anniversary Box» zusammengefassten EMI-Einspielungen (EMI 7243 5 67450 25) machte Muti mit dem Teatro alla Scala Milano: «Ernani» (Live-Aufnahme, 1983), «La forza del destino» (1986, zweite Fassung), «Rigoletto» (1988), «Attila» (1989), «I Vespri Siciliani» (1990, live, inklusive die Vier-Jahreszeiten-Ballettmusik) und «Don Carlo» (1994, live).

Zu diesen Opern gesellen sich die «Quattro Pezzi sacri» (1983) mit dem

von Verdis Testament und einigen Briefen, zudem ein grafologisches Gutachten über ihn und seine zweite Gattin Giuseppina Strepponi.

Drei Taschenbücher

Wer konzentriertere Verdi-Biografien vorzieht, dem bieten sich die drei ebenfalls zum Jubiläumsjahr erschienenen Taschenbücher an, die sehr reich bebildert sind. Alle drei folgen chronologisch Verdis Lebensweg.

In seiner Verdi-Biografie legt Christoph Schwandt (ehemals Dramaturg bei den Salzburger Festspielen, Autor einer Bizet-Biografie) einen starken Akzent auf die politischen Umwälzungen in Italien (Risorgimento) und Europa, die für Verdi und besonders für die zeitgenössische Rezeption seiner Opern von Einfluss waren. Das Schaffen und die Bedingungen seines Entstehens sind ausführlich erläutert, die Opern (ohne vollständige Inhaltszusammenfassung) in den Grundzügen analysiert. Nützlich sind das Kapitel über Verdis Opern auf Tonträgern in einer kommentierten persönlichen Auswahl, ebenso die Zeittafel, das Werk- und das Literaturverzeichnis.

Für die dtv-Reihe «porträts» hat der Musikwissenschaftler Johannes Jansen, Chefredaktor der Zeitschrift «Concerto», das Verdi-Bändchen verfasst. Das aparte Erscheinungsbild entspricht der bereits an die vierzig Biografien umfassenden Reihe: Uppig, wo möglich farbig illustriert, am Seitenfuss Selbstzeugnisse, Äusserungen Dritter, historische Abrisse. Die separaten Inhalte der Opern sind dank farbiger Rahmung leicht aufzufinden. Jansens Arbeit enthält auch eine einlässliche Darstellung der politischen Umstände im 19. Jahrhundert. Das Taschenbuch schliesst mit Zeittafel, Werk- und Literaturverzeichnis, einer Auswahlbibliografie und zwei Registern (Personen, Werke).

Ein Hauptgewicht legt die Musikwissenschaftlerin Barbara Meier in ihrer (die 1961 publizierte rororo-Monografie von Hans Kühner ersetzenden) Arbeit auf die Entwicklung zum Operndrama, die Kompositionsweise, die Charakterisierungskunst Verdis; zudem leuchtet sie detailliert den Zustand der Gesellschaft und ihres Frauenbilds aus, die Verhaltensnormen und die psychologischen Auswirkungen, wie sie sich in Verdis Opernfiguren niedergeschlagen haben. Zur Zeittafel und den üblichen Verzeichnissen gesellen sich einige Zeugnisse bekannter Persönlichkeiten über Verdi.

Ein Hauptgewicht legt die Musikwissenschaftlerin Barbara Meier in ihrer (die 1961 publizierte rororo-Monografie von Hans Kühner ersetzenden) Arbeit auf die Entwicklung zum Operndrama, die Kompositionsweise, die Charakterisierungskunst Verdis; zudem leuchtet sie detailliert den Zustand der Gesellschaft und ihres Frauenbilds aus, die Verhaltensnormen und die psychologischen Auswirkungen, wie sie sich in Verdis Opernfiguren niedergeschlagen haben. Zur Zeittafel und den üblichen Verzeichnissen gesellen sich einige Zeugnisse bekannter Persönlichkeiten über Verdi.

Werke des jungen Verdi

Unter den Verdi-Neuveröffentlichungen zu erwähnen ist die Einspielung der «Quattro Pezzi sacri» unter Myung-Whun Chung mit der Sopranistin Carmela Remigio und dem Chor und Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia; zudem enthält die CD (DG 469 075) zwei weitere «Ave Maria»-Versionen (1880 und aus «Otello», 1887) und das «Libera me» aus der Messe für Rossini (1869).

Diese erste, für die Messe da Requiem (1874) später umgearbeitete Fassung des «Libera me» ist auch auf Decca 467 280 enthalten. Von besonderem Interesse sind die fünf Erstaufnahmen von Sakralwerken des jungen, noch ganz im Bann von Rossini und Bellini stehenden Verdi: die Messe di Gloria des 20-Jährigen nebst weiteren, ebenfalls erst kürzlich entdeckten Sätzen. Riccardo Chailly leitet sechs Vokalsolisten und Giuseppe-Verdi-Chor und -Orchester Mailand.