

31.12.2015, 16.30h/huw (VerdiRequiem2016z.docx)

Konzert des Singkreises Wohlen vom 29. Mai 2016 im Kulturcasino Bern:

**GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Messa da Requiem* (1868-1874)****Inhaltsübersicht**

| Nr. | Bst.      | Inhalt                                                             | S.           | Rz.          |
|-----|-----------|--------------------------------------------------------------------|--------------|--------------|
| I.  |           | <b>Einleitung</b>                                                  | <b>3-4</b>   | <b>1-4</b>   |
| II. |           | <b>GIUSEPPE FRANCESCO FORTUNINO VERDI (1813-1901)</b>              | <b>4-125</b> | <b>5-168</b> |
|     | <b>A.</b> | <b>Lebensabriss und Charakterisierung</b>                          | <b>4-83</b>  | <b>5-156</b> |
|     | <b>a.</b> | Herkunftsfamilie, Jugend und Bildung                               | 4-9          | 5-20         |
|     |           | 1. Geistliche und weltliche Frühkompositionen VERDIS               | 5-8          | 7-12         |
|     |           | 2. <i>Oberto, conte di San Bonifacio</i>                           | 8            | 13           |
|     |           | 3. <i>Un giorno di regno ossia il finto Stanislao</i>              | 9            | 14           |
|     | <b>b.</b> | VERDIS „Galeerenjahre“                                             | 9-13         | 15-20        |
|     | <b>c.</b> | VERDI – Dramatiker par excellence                                  | 13-50        | 21-102       |
|     |           | 4. <i>Nabucco</i>                                                  | 15-16        | 25-26        |
|     |           | 5. <i>I Lombardi alla prima crociata</i>                           | 16-17        | 27-29        |
|     |           | 6. <i>Ernani</i>                                                   | 18-19        | 30-33        |
|     |           | 7. <i>I due Foscari</i>                                            | 19           | 34-35        |
|     |           | 8. <i>Giovanna d'Arco</i>                                          | 19-20        | 36           |
|     |           | 9. <i>Alzira</i>                                                   | 20           | 37           |
|     |           | 10. <i>Attila</i>                                                  | 20-21        | 38-39        |
|     |           | 11. <i>Macbeth</i>                                                 | 21-22        | 40-41        |
|     |           | 12. <i>I masnadieri</i>                                            | 22-23        | 42-44        |
|     |           | 13. <i>Jérusalem</i>                                               | 23-25        | 45-47        |
|     |           | 14. <i>Il corsaro</i>                                              | 25-26        | 48-50        |
|     |           | 15. <i>La battaglia di Legnano</i>                                 | 26-28        | 51-54        |
|     |           | 16. <i>Luisa Miller</i>                                            | 28           | 55-56        |
|     |           | 17. <i>Stiffelio</i>                                               | 29-30        | 57-59        |
|     |           | 18. <i>Rigoletto</i>                                               | 31-32        | 60-63        |
|     |           | 19. <i>Il trovatore</i>                                            | 32-34        | 64-67        |
|     |           | 20. <i>La traviata</i>                                             | 34-37        | 68-71        |
|     |           | 21. <i>Les vêpres siciliennes</i>                                  | 37-38        | 72-73        |
|     |           | 22. <i>Simon Boccanegra I</i>                                      | 38           | 74-75        |
|     |           | 23. <i>Aroldo</i>                                                  | 39           | 76           |
|     |           | 24. <i>Un ballo in maschera</i>                                    | 39-40        | 77-79        |
|     |           | 25. <i>La forza del destino</i>                                    | 41-42        | 80-82        |
|     |           | 26. Inno delle nazioni                                             | 42           | 83           |
|     |           | 27. <i>Don Carlo</i>                                               | 42-44        | 84-88        |
|     |           | 28. <i>Aida</i>                                                    | 44-45        | 89-91        |
|     |           | 29. Streichquartett                                                | 45-46        | 92           |
|     |           | 30. <i>Simon Boccanegra II</i>                                     | 46           | 93           |
|     |           | 31. <i>Otello</i>                                                  | 46-48        | 94-97        |
|     |           | 32. Ave Maria auf eine scala enigmatica                            | 48           | 98           |
|     |           | 33. <i>Falstaff</i>                                                | 48-49        | 99-102       |
|     |           | 34. Quattro pezzi sacri                                            | 50           | 103          |
|     | <b>d.</b> | VERDI – Komponist und Kosmopolit zu Beginn des Eisenbahnzeitalters | 50-51        | 104-105      |
|     | <b>e.</b> | VERDI wird zum Grossverdiener, Grossgrundbesitzer und Unternehmer  | 52-60        | 106-119      |
|     | <b>f.</b> | VERDI als Verteidiger seiner Freiheit und Unabhängigkeit           | 60-63        | 120-124      |

| Nr.         | Bst.      | Inhalt                                                                                    | S.             | Rz.            |
|-------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------|
|             | <b>g.</b> | VERDI als Politiker                                                                       | 63-71          | 125-139        |
|             | <b>h.</b> | Politische Verhältnisse in Italien zu VERDIS Lebenszeit:<br>Entstehen des Nationalstaates | 71-76          | 140-148        |
|             | <b>i.</b> | VERDI und das Urheberrecht                                                                | 76-79          | 149-151        |
|             | <b>j.</b> | VERDI als Wohltäter                                                                       | 79-80          | 152-153        |
|             | <b>k.</b> | VERDI jenseits seines kokettierenden Eigenbildes                                          | 80-83          | 154-156        |
|             | <b>B.</b> | <b>VERDIS Werke</b>                                                                       | <b>83-125</b>  | <b>157-168</b> |
|             | <b>a.</b> | Opern                                                                                     | 83-122         | 157-162        |
|             | <b>b.</b> | VERDIS geistliche Werke                                                                   | 122-123        | 163            |
|             | <b>c.</b> | Lieder                                                                                    | 123-124        | 164-166        |
|             | <b>d.</b> | Übrige Werke                                                                              | 124-125        | 167-168        |
| <b>III.</b> |           | <b>Requiem</b>                                                                            | <b>125-132</b> | <b>169-177</b> |
|             | <b>a.</b> | Begriff und Entstehung                                                                    | 125-126        | 169            |
|             | <b>b.</b> | Musikalische Entwicklung                                                                  | 126-127        | 170-171        |
|             | <b>c.</b> | Speziell die Sequenz <i>Dies irae</i>                                                     | 127            | 172            |
|             | <b>d.</b> | Von der frühmittelalterlichen <i>absolutio super tumulum</i> zum <i>Libera me</i>         | 127            | 173            |
|             | <b>e.</b> | Requiemsvertonungen                                                                       | 127-128        | 174            |
|             | <b>f.</b> | Erweiterung musikalischer Requiemsformen im 19. und 20. Jahrhundert                       | 129-131        | 175-177        |
| <b>IV.</b>  |           | <b>VERDIS Requiem</b>                                                                     | <b>131-142</b> | <b>178-204</b> |
|             | <b>a.</b> | VERDIS Religiosität                                                                       | 131            | 178            |
|             | <b>b.</b> | VERDIS Antiklerikalismus                                                                  | 131-137        | 179-186        |
|             | <b>c.</b> | VERDIS verheimlichte Heirat                                                               | 137-138        | 187-191        |
|             | <b>d.</b> | Würdigung von VERDIS Requiem                                                              | 138-139        | 192-193        |
|             | <b>e.</b> | VERDI – agnostischer Requiemskomponist?!                                                  | 139-142        | 194-200        |
|             | <b>f.</b> | Fehlende Teile in VERDIS Requiem                                                          | 142            | 202            |
|             | <b>g.</b> | Richtige Stimme und Rezitieren in VERDIS Requiem                                          | 142            | 203-204        |
| <b>V.</b>   |           | <b>Literatur</b>                                                                          | <b>143-152</b> | <b>-</b>       |

### Übersicht über die Tabellen

| Nr. | Inhalt                                                                                   | Rz. | Fn. |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----|
| -   | Wiederkehrende Vertonung von Opernstoffen im 18./19. Jahrhundert. Beispiele              |     | 29  |
| 1   | VERDIS sechs Opern für Bühnen ausserhalb Italiens                                        | 20  | -   |
| 2   | VERDIS 27 Reisen an Ziele ausserhalb Italiens                                            | 104 | -   |
| 3   | VERDIS Zweitwohnsitz in Genua                                                            | 106 | -   |
| 4   | VERDIS Einkommenssteigerung im Vergleich zu ROSSINI, BELLINI und seiner eigenen Karriere | 107 | -   |
| 5   | Vergleichsgrösse: Jahresgagen anderer Berufe in den gleichen Jahren                      | 108 | -   |
| 6   | „Il Paesano delle Roncole“: Grossgrundbesitzer VERDIS Grundstückkäufe                    | 118 | -   |
| 7   | VERDIS Aktionen zugunsten des Ausbaus des Urheberrechts                                  | 150 | -   |
| 8   | Auszeichnungen VERDIS                                                                    | 156 | -   |
| 9   | Kanon des Opernschemas seit ROSSINI                                                      | 157 | -   |
| 10  | GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901: Werkübersicht                             | 160 | -   |
| 11  | VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten                                   | 161 | -   |
| 12  | Zum Vergleich: Stark frequentierte Bedeutung der Tonarten in der neueren Musikgeschichte | 162 | -   |
| 13  | Vertonungen von GOETHE-Gedichten durch SCHUBERT und durch VERDI                          | 164 | -   |
| 14  | Messa per Rossini                                                                        | 181 | -   |
| -   | Werkliste der partizipierenden 13 Komponisten der Messa per Rossini                      | -   | 424 |
| 15  | Aufführungen des <i>Requiem</i> s unter VERDIS eigenem Dirigat                           | 186 | -   |

## I. Einleitung

1 Mit VERDIS *Requiem* führt der Singkreis Wohlen 2016 das „geistliche“ Hauptwerk des heute mit grossem Abstand rund um den Erdkreis meistgespielten Opernkomponisten überhaupt auf. Dass ein Bühnendramatiker par excellence ausgerechnet einen vorgegebenen klerikalen Text vertonen will, mag zunächst erstaunen. Das Werk hat denn auch eine ganz eigene, überaus merkwürdige Geschichte, die zu studieren sich vor der Aufführung lohnt. Denn VERDI hat seinem *Requiem* ein Gemeinschaftswerk mit andern Komponisten vorausgeschickt und seinen Beitrag zu dieser Pasticcio-Messe – das *Libera me* – in überarbeiteter Form in sein *Requiem* übernommen. Pikanter Weise aber gehört das *Libera me* gar nicht zum Kernbestand des Requiemstextes. Die Genese der Pasticcio-Messe lässt Rückschlüsse zu auf VERDIS Motivation, ein *Requiem* zu schreiben. Beide Male hat VERDI selbst die Komposition angeregt: Zunächst nach GIOACHINO ROSSINI, später nach ALESSANDRO MANZONIS Tod. Und beide Male war die Anregung nach demselben Plan inszeniert: Am ersten Todestag sollte die Uraufführung an einem zentralen Wirkungsort des Verstorbenen stattfinden. VERDI hat also auch die Tonschöpfung einer Totenmesse mit dem ihm eigenen Sinn für Dramatik inszeniert.

2 Eine genauere Analyse zeigt: VERDI hat sich nicht auf die Anregung zur Pasticcio-Messe für ROSSINI und auf die Komposition seines Teils beschränkt. Als ihre Uraufführung genau am ersten Todestag ROSSINI scheiterte, hat er seine jahrzehntelange Freundschaft mit dem dafür vorgesehenen Dirigenten ANGELO MARIANI unwiderruflich abgebrochen und ihm bis zu dessen Tod jegliches Gespräch verweigert. Das dramatische Scheitern des ersten Plans ist VERDI also unter die Haut gegangen. Aber auch ein genauerer Blick auf die Liste der Mitautoren der Pasticcio-Messe zeigt: VERDIS Handschrift war viel intensiver, als nach aussen sichtbar gemacht wurde. Es kann kein Zufall sein, dass – abgesehen vom bereits erblindeten SAVERIO MERCADANTE, den sich VERDI vergeblich als Mitkomponisten gewünscht hatte – sämtliche Mitautoren heute nurmehr durch ihren Beitrag zur Pasticcio-Messe eine bescheidene Bekanntheit geniessen. VERDI hatte aber gewünscht, dass die bekanntesten und bedeutendsten Komponisten Italiens an der Messe mitschreiben sollten. Geht man die Liste der Mitautoren durch, so fällt auf, dass sie allesamt mit VERDI gemeinsame Berührungspunkte hatten und mit ihm längst bekannt gewesen sein mussten, dass die meisten von ihnen weniger Kirchenmusik als vielmehr Opern geschrieben hatten, dass manche von ihnen dafür Librettisten hatten, welche auch VERDI hatte, und vor allem: Dass die meisten von ihnen wie VERDI mit *spezifisch patriotischen* Werken hervorgetreten waren, welche beim Klerus des 1869 noch bestehenden Kirchenstaates alles andere denn positiv aufgenommen worden sein konnten. Anders ausgedrückt: Mitautoren, die dem reaktionären päpstlichen Regime kaum mehr als VERDI abgewinnen mochten. Eine Messe also von kirchenkritischen Komponisten.

3 Aber warum dann eine *Messe*? Und warum nach dem Scheitern ihrer Uraufführung an dem einzigen, von VERDI selbst diktierten Datum anschliessend noch ein ganzes *Requiem*? Zwischen der gescheiterten Pasticcio-Messe für ROSSINI und VERDIS *Requiem* lagen drei bedeutsame Ereignisse:

- Erstens fand das I. Vatikanische Konzil statt, welches auf Betreiben des intransigenten Papstes PIUS IX. am 18. Juli 1870 den päpstlichen Jurisdiktionsprimat und die päpstliche Unfehlbarkeit dogmatisierte.
- Zum Zweiten brach der Deutsch-französische Krieg aus, der Frankreich nötigte, seine 1849 zum Schutz des Kirchenstaates stationierten Truppen abzuziehen, welche über ein Jahrzehnt lang verhindert hatten, dass Rom zur Hauptstadt eines laizistischen Italien gemacht werden können. Anfangs September 1870 verlor Frankreich die entscheidende Schlacht bei Sedan, und Kaiser NAPOLEON III. geriet in deutsche Kriegsgefangenschaft.
- Und drittens hatten daraufhin italienische Truppen Rom eingenommen und zur Hauptstadt Italiens gemacht. Papst PIUS IX. lehnte jede Aussöhnung ab und bestritt dem laizistischen Italien jegliche Legitimität.

4 Als Reaktion auf die apodiktische Verdammung der Grundrechte im *Syllabus errorum* Papst PIUS' IX. vom 8. Dezember 1864 hatte VERDI seine antiklerikale Haltung bereits im *Don Carlos* 1867 und danach in der *Aida* 1871 mit jeder Deutlichkeit kundgemacht. Mit der *Messa per Rossini* und nach deren Scheitern mit seinem *Requiem* wollte VERDI als Agnostiker Religiosität dramatisch statt fromm ausdrücken. Dies hat Auswirkungen auf die Interpretation: Ihr hat VERDI immer höchste Aufmerksamkeit geschenkt. VERDIS *Requiem* ist – entgegen HANS VON BÜLOW'S ursprünglichem Vorurteil – keine Oper im Kirchengewand. Es ist allenfalls eine „Meta-Oper“, eine ins allumfassende<sup>1</sup> gehobene Summa von VERDIS Bühnenschaffen. Kein Einzelschicksal mehr, sondern die Vertonung jeglicher menschlichen Angst vor dem Ende, dem Scheitern. So schrieb VERDI denn seinem Freund und Verleger RICORDI kurz vor der Uraufführung des *Requiem*s auch folgenden Satz: „Gewiss wissen Sie besser als ich, dass man dieses Werk nicht wie eine Oper singen darf, daher hätte ich an Phrasierungen und Dynamik, die in ein Theater gehören, nie und nimmer Freude.“<sup>2</sup>

## II. GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

### A. Lebensabriss und Charakterisierung

#### a. Herkunftsfamilie, Jugend und Bildung

5 Am 10. Oktober 1813 als erstes Kind und einziger Sohn CARLO VERDIS (1785-1867) und von dessen Gattin LUIGIA VERDI-UTTINI (1787-1851) in Le Roncole nördlich der lombardischen Stadt Parma geboren, war es für VERDIS Prägung wohl ein Omen, dass er inmitten der Wirren nach NAPOLÉON BONAPARTES (1769-1821) gescheitertem Russlandfeldzug zur Welt kam, eine Woche vor der bis anhin grössten Schlacht der Geschichte, der Völkerschlacht bei Leipzig, in der die vereinigten Truppen Russlands, Schwedens, Preussens und Österreichs NAPOLÉONS eilends neu ausgehobene französische Truppen besiegten. Weil die Lombardei seit 1797 bis zu diesem Zeitpunkt französisch war, wurde der Sohn armer Schankwirte und Lebensmittelhändler mit *französischen* Namen als JOSEPH FORTUNIN FRANÇOIS VERDI in die Register eingetragen. Während NAPOLÉON BONAPARTE nach seiner Niederlage in der Völkerschlacht in sein erstes Exil nach Elba verbannt wurde, besetzten russische und österreichische Truppen 1814 die Lombardei. Brandschatzungen und Plünderungen waren schreckliche Begleitsymptome und brachten neue grosse Not: eine Typhusepidemie dezimierte 1816 die Bevölkerung in VERDIS Heimat. Kurz zuvor hatte GIUSEPPE VERDI seine einzige Schwester bekommen; die vermutlich behinderte GIUSEPPA FRANCESCA starb bereits 1833.

6 Bereits als kleiner Knabe scheu und auffällig ernst<sup>3</sup>, hatte GIUSEPPE VERDI Glück, weil seine Eltern ihm unter grossen persönlichen Opfern eine Schulbildung verschafften: Ab 1817

<sup>1</sup> In diesem Sinne wird die Vertonung des *Requiem*stextes im stockkatholischen Italien auch für einen agnostischen Operndramatiker logisch: Statt eines Einzelschicksals wird der Text der Totenmesse der *katholischen* (griechisch für „das gesamte Erdrund umspannenden“) Kirche zum Sinnbild des allgemein-menschlichen Dramas des Bewusstseins um die eigene Vergänglichkeit. Von VERDIS über zwei Dutzend tragischen Opern enden nur deren drei „positiv“: *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* und *Stiffelio*.

<sup>2</sup> Hier zit. nach MANION, 3.

<sup>3</sup> In der Tat sollte VERDI wie manche seiner berühmten Zeitgenossen aus Theater und Literatur – etwa KARL GEORG BÜCHNER (1813-1837, Hauptwerke: *Dantons Tod* 1835, *Woyzeck* 1837), HONORÉ DE BALZAC (1799-1850, Hauptwerk: Romanzyklus *La comédie humaine* mit 88 Romanen, Novellen und Erzählungen, u.a. *Physiologie du mariage* 1829, *Sarrasine* 1830 und *La peau de chagrin* 1831), GUSTAVE FLAUBERT (1821-1880, Hauptwerke: *Mémoires d'un fou* 1838, *Madame Bovary* 1859, *Salammô* 1862, *L'éducation sentimentale* 1869, *La tentation de Saint-Antoine* 1874), HENRIK IBSEN (Hauptwerke: *Peer Gynt* 1867, *Stützen der Gesellschaft* 1877, *Nora* oder *Ein Puppenheim* 1879, *Ein*

lernte er beim geistlichen Dorfschullehrer Don PIETRO BAISTROCCHI (~1780-1823) lesen, schreiben und ... Orgel spielen. Der Orgelmusik lauschte der kleine Knabe mit Inbrunst und konnte darob im Gottesdienst schon mal seine Aufgaben als Ministrant vergessen. Dies trug ihm einen Tritt des messelesenden Kaplans ein. Der Knabe verfluchte den Priester. Laut VERDI selbst soll der Kaplan später denn auch vom Blitz erschlagen worden sein.<sup>4</sup> Bereits der kleine Knabe erhielt von seinem Vater 1820 ein Occasions-Spinett – es sollte VERDI sein Leben lang begleiten. So ergab es sich wie von selbst, dass als Berufskarriere des Knaben alsbald das Organistenamt in Le Roncole im Vordergrund stand. Mit zehn Jahren kam der kleine VERDI ins Gymnasium nach Busseto, dessen Finanzierung für seine darbenenden Eltern mit enormen finanziellen Einschränkungen verbunden war. Noch vor der Pubertät wurde dem Heranwachsenden klar, wie viel vom Geld und seinem eigenen Engagement abhing. Weil sein erster Lehrer, Don BAISTROCCHI, im selben Jahr gestorben war, pflegte nun GIUSEPPE VERDI am Sonntag ins fünf Kilometer entfernte Roncole zurück zu marschieren, um im Gottesdienst der Kirche San Michele die Orgel zu spielen. Dafür erhielt er einen Jahreslohn von 40 Lire. Im Gymnasium in Busseto lernte er bei Don PIETRO SELETTI (1770-1853) Italienisch, Latein, Rhetorik und Geschichte. Erst ab 1825 erhielt der Teenager vom Gymnasiallehrer, Organisten, Komponisten und Kapellmeister FERDINANDO PROVESI (1770-1833) Unterricht in Harmonielehre und Komposition. Das Klavierspiel eignete sich VERDI autodidaktisch an. Zuweilen nötigte ihn der schulische Lerndruck, die Musik hintanzustellen; aber als 14-Jähriger konnte er das Gymnasium mit Auszeichnung abschliessen.

## 1. Geistliche und weltliche Frühkompositionen VERDIS

7 Nun begann sich VERDI als Schüler und nach Abschluss der Musikausbildung ab 1829 als Assistent PROVESI ganz der Musik zu widmen. Er hatte seinen Lehrmeister in der Wahrnehmung der Obliegenheiten als Kapellmeister, Leiter der Musikschule und Organist am Dom San Bartolomeo in Busseto zu unterstützen; als Kopist hatte er PROVESI für die örtlichen Aufführungen Noten abzuschreiben. Dies lernte ihn, Tonumfang und spezifische Schwierigkeiten verschiedener Instrumente und Stimmen kennenzulernen, den Aufbau von Partituren und das Zusammenwirken verschiedener Klangkörper – Soli, Chöre, Orchester – zu studieren.<sup>5</sup> Als praktische Übung schrieb VERDI dabei eigene Konzertstücke, Märsche, Trios, kleinere geistliche Werke und eine eigene Ouvertüre zu GIOACHINO ROSSINIS // *Barbiere di Siviglia*. Manche dieser Werke wurden von der örtlichen philharmonischen Gesellschaft im Salon des stattlichen Hauses des Bussetaner Grosskaufmanns ANTONIO BAREZZI (1798-1867) auch aufgeführt. Eine alternative Aufführungsperspektive schien sich am ehesten in der Kirche zu eröffnen; so verwundert es nicht, dass vom frühen VERDI in

---

*Volksfeind* 1882, *Hedda Gabler* 1890) – lebenslang abgrundtiefem Pessimismus huldigen: vgl. GERHARD, *Musentempel* 59.

<sup>4</sup> *Si non è vero, è ben trovato*. Der grosse Dramatiker ist autobiographisch zuweilen *cum grano salis* zu lesen: Er wusste alles dramatisch zuzuspitzen. Spannend aber ist die ferne Parallele zu WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791) Verabschiedung in Wien mit dem berühmten Fusstritt des Chefangestellten seines Salzburger Brotherrn, Fürsterzbischof HIERONYMUS VON COLLOREDO (1732-1812). Die klerikale Meinungsäusserung via Füsse scheint bei beiden Komponisten nachhaltige, nachfühlbar allerdings kontraproduktive Wirkung erzielt zu haben. Die Musikgeschichte verdankt den Langzeitwirkungen zwei durchaus antiklerikal inspirierte Meistervertonungen des Requiemtextes: MOZART bewies sich dabei als perfekter Meister auch der Doppelfuge über Themen des reformierten Komponisten GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (mit Details vgl. WILI, *KV 626* 20-22 Ziff. 341 und 342 sowie WILI, *Saul* 21f Rzz. 59-62); VERDI empfahl sich mit seinem *Requiem* gegen die Kritik der jungen *Scapigliati* als souveräner Erbe GIOACHINO ROSSINIS und ALESSANDRO MANZONIS. – ARRIGO BOITO, Textautor nicht nur von VERDIS späten Meisteroperen *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893) sowie zuvor der Zweitfassung von *Simon Boccanegra* (1882), sondern auch bereits des *Inno delle nazioni* (1862), den VERDI für die Londoner Weltausstellung von 1862 vertonte, hatte mit dem hochbetagten Komponisten mehrmals die Weihnachtstage verbracht und berichtete nach VERDIS Tod: „Der Heilige Abend erinnerte ihn an den heiligen Zauber der Kindheit, ... den blinden Glauben ans Wunder. Diesen blinden Glauben hatte er, leider, früh verloren, wie wir alle, aber er bedauerte, mehr als wir vielleicht, diesen Verlust.“ Hier zit. nach GERHARD, *Musentempel* 59.

<sup>5</sup> RIZZO, *Handwerk* 15.

Busseto neuerdings einige „geistliche“ Werke aus dieser Zeit aufgefunden werden konnten: Eine *Messa solenne* (*Messa di gloria*, 1833-1835), zwei *Tantum ergo* in F-Dur und in G-Dur, ein *Qui tollis* für Tenor, obligate Klarinette und Orchester sowie ein *Laudate pueri*. Eine besondere Affinität VERDIS zur Kirche sollte daraus nicht erschlossen werden: Er war Assistent des antiklerikalen PROVESI gewesen<sup>6</sup> und Zögling des nicht minder kirchenkritischen BAREZZI. Weniger als zwei Monate vor seinem Hinschied organisierte der hochbetagte VERDI freilich die nahezu vollständige Vernichtung dieser Frühwerke. PROVESI hatte seinen Zögling bis zum Ende der gemeinsamen Arbeit 1832 ganz auf die Kompositionsweise ROSSINIS getrimmt.<sup>7</sup>

**8** 1831 nahm BAREZZI, Präsident der philharmonischen Gesellschaft von Busseto, VERDI in sein Haus auf. Die philharmonische Gesellschaft bestand aus gebildeten Amateurmusikern vorwiegend mit Blasinstrumenten und hatte einen entsprechend blasmusiklastigen Orchesterton. Hier muss die Musik der *bande*, der Blaskapellen den angehenden Komponisten fasziniert haben. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass VERDIS Kunstmusik immer wieder eine derart „volkstümliche“ Note auszuweisen vermag. VERDI hatte zunächst eine Karriere als Klaviervirtuose angestrebt<sup>8</sup> und sich daher, von BAREZZI dazu ermuntert, 1832 am Konservatorium in Mailand um Aufnahme als Klavierschüler beworben – erfolglos, weil er erstens das Aufnahmealter bereits stark überschritten habe und zweitens, weil die Armstellung des jungen Autodidakten beim Klavierspiel kritisiert wurde. Schliesslich galt VERDI im Mailand des Lombardisch-Venezianischen Königreichs, das nun zu Österreich gehörte, als Ausländer. VERDI legte dies dem Konservatorium als Anschlag auf seine Existenz aus, die er weder vergessen noch verzeihen mochte: Empört verbat VERDI es sich 65 Jahre später, als das Konservatorium sich nun seinen Namen zulegen wollte. Man geht schwerlich fehl, wenn man auch eine erste Wurzel der Begeisterung VERDIS für den italienischen Nationalgedanken im Risorgimento anderhalb Jahrzehnte später in diesen Erlebnissen verortet.

**9** Statt der Pianistenkarriere studierte VERDI mit finanzieller Unterstützung BAREZZIS in Mailand privat Komposition beim Cembalisten der Scala di Milano, VINCENZO LAVIGNA (1776-1836), einem ehemaligen Zögling GIOVANNI PAISIELLOS (1740-1816). LAVIGNA hiess den jungen VERDI vor allem Fugen und Kanons komponieren, was der junge Musiker als Pedanterie empfand – und dennoch offensichtlich hier musikalisch die Anregung empfing, die ihn später als arrivierten Meister in der eigenen Bibliothek in Le Roncole stets wieder die Fugen JOHANN SEBASTIAN BACHS studieren liess. Bei LAVIGNA lernte VERDI Partituren analysieren. LAVIGNA öffnete ihm die Türen zu den Filodrammatici, in deren Theater VERDI auch alsbald Konzerte und eigene Werke dirigieren durfte. Daneben besuchte VERDI die Aufführungen der neusten Opern VINCENZO BELLINIS, *La Norma* und *La sonnambula* mit den betörenden Stimmen der Primadonne absolute der Zeit in den Hauptrollen: der Sopranistin MARÍA DE LA FELICIDAD MALIBRAN-GARCÍA (1808-1836) und der Mezzosopranistin GIUDITTA

---

<sup>6</sup> Dies lag schon darin begründet, dass der Klerus die Aufführung geistlicher Werke im kirchlichen Kultusleben als „bühnenhaft, lasziv, kämpferisch und unanständig“ zensurierte und mangels „philosophischen Geschmacks“ und wegen fehlenden „gesunden Kontrapunkts“ behinderte (vgl. RIZZO, *Handwerk* 15). Solche Vorwürfe hatten sich bereits JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750), WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) und LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) anhören müssen, weil ihre Werke den jeweiligen Vorgesetzten in Leipzig und Salzburg bzw. Mäzenen in Esterháza zu ausladend erschienen. Vgl. dazu WILI, *Johannes-Passion* 3 Ziff. 3 am Anfang, WILI, *Ave* 6-8 Rzz. 15-22 mit Fn. 29 sowie 45 Rz. 138 Fnn. 153f und WILI, *Weihnachtsoratorium* 5 Fn. 6 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/bachweihnachtsoratorium2009.pdf>.

<sup>7</sup> RIZZO, *Handwerk* 15.

<sup>8</sup> Ein Zeugnis dafür findet sich in VERDIS 1837 wohl in der Hoffnung auf eine Aufführung am Hof in Parma geschriebenen Bravourvariationen für Klavier und Orchester auf die Romanze *Caro suono lusighiero* aus der 1822 am Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführten Oper *Tebaldo e Isolina* des letzten Hofkapellmeisters der italienischen Oper in Dresden, FRANCESCO MORLACCHI (1784-1841). Vgl. RIZZO, *Orchestermusik* 21; dazu auch hiernach, Rz. 133 Fn. 274 und Rz. 143 Fn. 310.

PASTA-NEGRI (1798-1865). Mit seinem Zimmervermieter in Mailand verstand sich VERDI freilich ausgesprochen schlecht.

**10** Als sein Lehrer und früherer Meister FERDINANDO PROVESI 1833 starb, schien sich VERDI auf dessen Nachfolge als Maestro di musica, Organist, Komponist und Kapellmeister in Busseto Hoffnung machen zu dürfen. Die antiklerikale Partei – die Filarmonici – wusste er hinter sich. Die Partei der Geistlichkeit bevorzugte einen der offiziellen Bewerber, GIOVANNI FERRARI aus Guastalla. Die Auseinandersetzung, an der sich VERDI nicht beteiligte (er hatte sich gar nicht offiziell beworben) artete in Pamphlete und Prügeleien aus. Schliesslich einigte man sich auf einen Vorspielwettbewerb. Die Rechnung war ohne den Klerus gemacht worden: Bischof ADEODATO CALEFFI OSB (1761-1837, für Busseto ortszuständiger Bischof von Modena und Nonantola 1830-1837), setzte sich über die Wünsche aus dem Volk hinweg und vergab die Stelle dem Bewerber seiner eigenen Wahl, GIOVANNI FERRARI. Der Bischof dürfte damit VERDIS kritische Einstellung zum Klerus nachhaltig gefördert haben. VERDI kehrte 1834 nach Busseto zurück und blieb die meiste Zeit bis 1836 hier im Hause BAREZZIS. Im Februar 1836 fand dann der Vorspielwettbewerb endlich doch noch statt; VERDI gewann ihn wegen Aufgabe FERRARIS, einigte sich dann aber mit FERRARI auf eine Aufgabenteilung – FERRARI blieb Organist, VERDI wurde Maestro di musica.

**11** Im Hause BAREZZIS fand VERDI in der ältesten Tochter unter den sechs Kindern, MARGHERITA BAREZZI (1814-1840) – auch sie eine frühere Schülerin PROVESIS und danach Musiklehrerin – alsbald auch seine Lebensgefährtin: Zwei Monate nach Antritt seiner Stelle als Maestro di musica 1836 wurde sie VERDIS erste Gattin. 1837 gebar sie VERDI die Tochter VIRGINIA<sup>9</sup> MARIA LUIGIA und 1838 den Sohn ICILIO ROMANO CARLO ANTONIO. Das verschwindend geringe Einkommen aus der Stelle und die Bedürfnisse der Familie trieben VERDI in drückende Geldsorgen.<sup>10</sup> Sein Vater hatte seine Osteria bereits 1830 wegen ausstehender Pachtzinsen verlassen müssen. Und alle Bemühungen VERDIS, die erste eigene Oper, *Il Rocester*, irgendwo aufführen lassen zu können, zerschlugen sich, an mehreren Bühnen Mailands ebenso wie in Parma. Auf der Suche nach dem Karrieredurchbruch zog VERDI im September 1838/Februar 1839 mit seiner jungen Familie wieder nach Mailand in die Nähe der Scala, suchte fieberhaft geeignete neue Opernstoffe und komponierte u.a. sechs Lieder.<sup>11</sup>

**12** GIUSEPPE VERDIS Familienglück sollte lediglich vier Jahre währen und grausam zunichte gemacht werden. Die am 26. März 1837 geborene VIRGINIA verstarb kurz nach der Geburt ihres Bruders (11. Juli 1838) am 12. August 1838, und ICILIO wurde noch weniger alt als seine Schwester und starb bereits am 22. Oktober 1839. Im Juni 1840 erkrankte auch

<sup>9</sup> Wohl zu diesem Anlass schrieb VERDI 1838 für den Oboe- und Klarinettenvirtuosen GIACOMO MORI (1810-1861), der ebenfalls im Hause BAREZZIS verkehrte und VERDI Kontakte nach Parma zum Hof der MARIA LUIGIA D'ASBURGO-LORENA (= HABSBURG-LOTHRINGEN, 1791-1847), 1810-1821 zweite Gattin NAPOLÉON BONAPARTES und 1815-1847 Grossherzogin von Parma, Guastalla und Piacenza vermittelte, Bravourvariationen für Oboe und Orchester auf das vermutlich von VERDI selbst ersonnene Thema *Canto di Virginia* (vgl. RIZZO, *Orchestermusik*, 20f). Die die ersten Vornamen beider Kinder zeigen VERDIS Verehrung für den italienischen Freiheitsdichter der Aufklärungszeit, VITTORIO ALFIERI (1740-1803), dessen zweiter Tragödie (1777-1783) der Freiheitstrilogie die Namen – sie bezeichnen ein plebejisches (d.h. unterschichtiges) Liebespaar – entnommen sind. Dass VIRGINIA als Zweit- und Drittnamen MARIA LUIGIA erhielt, könnte neben der damals üblichen Huldigung an VERDIS Mutter auch noch darauf hindeuten, wie stark sich VERDI mit der Komposition einen Durchbruch bei der Grossherzogin in Parma erhoffte. Schliesslich hatte die Grossherzogin 1832 CARLO VERDI für ein Klavierstudium GIUSEPPES (das sich dann am Konservatorium in Mailand ja zerschlagen hatte: vgl. hiavor, Rz. 8) ein vierjähriges Stipendium von jährlich 300 Lire zugesichert (vgl. MEIER, 11).

<sup>10</sup> Bereits am 15. Oktober 1836 schrieb VERDI seinem Mailänder Freund PIETRO MASSINI, er „habe es satt, in Busseto bleiben zu müssen, denn wie Du weisst, gibt es für Leute, die einem musikalischen Beruf nachgehen, in einer Kleinstadt fernab den grossen Städten keine Möglichkeit, keine Hoffnung auf ein Fortkommen. Ich vergeude also die besten Jahre meiner Jugend mit nichts.“ Hier zit. nach RIZZO, *Orchestermusik*, 20.

<sup>11</sup> Vgl. hiernach, Rzz. 164-166.

noch VERDIS Ehegattin MARGHERITA VERDI-BAREZZI an einer Hirnhautentzündung und verschied am 18. Juni 1840. Wie sehr dies VERDI nahe gegangen ist, zeigt seine zugespitzte autobiographische Schilderung vier Jahrzehnte später: In seiner Erinnerung hatte er seine ganze Familie und sein Glück binnen bloss zweier Monate hergeben müssen.<sup>12</sup> Beruflich wie privat hatte VERDI damit bis anhin einzig die Erfahrung konsequenter, grausamer und ehernen Scheiterns gemacht. Seine sämtlichen Bühnenwerke zwischen 1841 und 1893 können so auch als variierte Reflexion dieser Erfahrung gehört werden. Erst der achtzigjährige Meister sollte sich wieder der Form der burlesken Oper zuwenden mögen: Aber auch *Falstaff* ist – präzise gehört – *abgründigster* Humor: Am Ende sind alle verschaukelt („*tutti gabbati*“).<sup>13</sup>

## 2. *Oberto, conte di San Bonifacio*

**13** Zuvor jedoch hatte sich – der Dramaturgie der tragischen Opern VERDIS vergleichbar – eine scheinbare Besserung der Situation abgezeichnet: Vor seinem frühen Tod (1836) war es VERDIS Freund PIETRO MASSINI noch gelungen, den neuen Impresario der Scala di Milano, BARTOLOMEO MERELLI (1794-1879) auf Verhandlungen mit VERDI über eine Aufführung seines Opernerstlings neugierig zu machen. VERDI musste *Il Rocester* überarbeiten, dem Geschmack MERELLIS, des früheren Librettisten GAETANO DONIZETTIS, anpassen, auf die zur Verfügung stehenden Stimmen umschreiben, nach Erkrankung eines Sängers auf die Wintersaison 1839 verschieben und infolgedessen erneut auf eine andere Stimme umschreiben: Vermutlich aus *Il Rocester* des Librettisten ANTONIO PIAZZA (1742-1825) wurde so im Wesentlichen mit der gleichen Musik TEMISTOCLE SOLERAS (1815-1878)<sup>14</sup> Libretto *Oberto, conte di San Bonifacio*.<sup>15</sup> Auch wenn die Uraufführung des Werkes am 17. November 1839 mit dem schwach-beliebigen Libretto und den charakterlos-schematischen Figuren kein rauschender Erfolg wurde – einen Achtungserfolg, entsprechend breites Medienecho (und 13 weitere Aufführungen) hatte VERDI damit errungen: TITO RICORDI (1811-1888) erwarb für 2000 Lire die Rechte an der Partitur, und BARTOLOMEO MERELLI bot VERDI einen Vertrag für drei weitere Opern an. VERDI hatte sein Gesellenstück abgeliefert – kein brillantes, aber eines, das bei aller blossen Konvention sein musikalisches Handwerk belegte: In der Liga italienischer Belcanto-Komponisten mochte er mithalten: Stereotype orchestrale Bassbegleitakkorde blieben von der häufig in Sext- oder Terzenparallelen verlaufenden Melodie ebenso klar getrennt wie die schematischen Strophenarien von den Cavatinen. Viele bläsergeprägte Marschrhythmen verliehen der Musik etwas Volksliedhaftes. Auch vermochte VERDI bereits erste Reminiszenzen an BELLINIS Gewandtheit wachzurufen,

<sup>12</sup> Vgl. hiernach, Rz. 23.

<sup>13</sup> *Falstaff* 3. Akt 2. Szene Schlussfuge 2. Teil; vgl. GERHARD, *Leierkasten* 80.

<sup>14</sup> SOLERA hatte nur mit Libretti für die VERDI-Opern *Nabucco* (1842), *I Lombardi alla prima crociata* (1843), *Giovanna d'Arco* (1845) und *Attila* (1846) bleibenden Erfolg; von seiner eigenen, durchgefallenen Oper *Ildegonda* (1840) hatte wenigstens das Libretto einen kurzfristigen Erfolg – als Grundlage für die gleichnamige Oper EMILIO ARRIETAS (1823-1894), mit der dieser 1846 den Kompositionspreis der Mailänder Scala gewann. Dennoch scheint mir SOLERA eine Schlüsselfigur zur Erklärung von VERDIS Weltansicht zu sein, hatte der umtriebige SOLERA, Sohn eines jahrelang inhaftierten früheren italienischen Revolutionärs und Carbonieros, doch eine überaus breite Karriere als Zirkusreiter, (gescheiterter) Jurist, Frauenheld, „Staatsrat“ und Berater Königin ISABELLAS in Liebesfragen, Theaterunternehmer, Gründer und Chefredaktor der asketischen (!) Zeitschrift „L'arpa cattolica“, Librettist, (erfolgloser) Komponist, Geheimagent und Diplomat im Dienste NAPOLEONS III. und CAVOURS, Polizeichef mehrerer italienischer Grossstädte und schliesslich noch als kulinarischer Berater des ägyptischen Khediven vorzuweisen ... (vgl. KÜHNER, 25). Ab 1845 lehnte VERDI jegliche weitere Zusammenarbeit mit SOLERA ab.

<sup>15</sup> Das Beispiel zeigt treffend den italienischen Opernbetrieb als Unterhaltungsindustrie für das gehobene Bürgertum in der Restaurationszeit: Massgebend waren Librettisten und vor allem die zur Verfügung stehenden Sänger. Rollen mussten jeweils auf die Verhältnisse umgeschrieben werden; dramatische Stringenz rangierte in letzter Priorität.

überaus lange melancholisch-empfindungsreiche Melodienbogen von nicht mehr erahnbarem Aufbau und Ablauf<sup>16</sup> zu komponieren.

### 3. *Un giorno di regno ossia il finto Stanislao*

14 Als nächstes benötigte die Scala di Milano für die folgende Saison eine Opera buffa. VERDI wählte – vertraglich nun gebunden – unter allen angebotenen Libretti FELICE ROMANIS (1788-1865)<sup>17</sup> *Un giorno di regno* zur Vertonung aus. Nur – wie eine komische Oper schreiben nach dem Hinschied der ersten kleinen Tochter? Wie das Werk fortsetzen nach dem Tod des Söhnchens? Und wie es fertigstellen während und nach der tödlichen Hirnhautentzündung der geliebten Ehefrau? Untröstlich verliess VERDI Mailand und kehrte verzweifelt ins Haus seines Schwiegervaters BAREZZI nach Busseto in sein Zimmer zurück. *Un giorno di regno* aber war bereits auf MERELLIS Herbstspielplan angekündigt – VERDI musste nach Mailand zurückkehren und das Werk fertigstellen. Aus gestrigem Segen – endlich finanzielle Sicherung der Familie – war der Fluch des Heute geworden: in abgrundtiefer Verzweiflung und Einsamkeit fröhliche Geselligkeit zu komponieren. Die Uraufführung von *Un giorno di regno* fiel am 5. September 1840, gut zwei Monate nach MARGHERITA VERDI-BAREZZIS Tod, brutal durch: VERDI wurde gar ausgepiffen<sup>18</sup>, die Oper noch am Abend der Uraufführung vom Spielplan abgesetzt. Die scheinbare Verbesserung der Situation war also nur Vorbereitung für den umso gnadenloseren Schicksalsschlag gewesen. Fünf Jahrzehnte lang sollte VERDI keine heitere Oper mehr schreiben. Vertrag und Fortgang der Dinge aber sollten VERDI bis dahin noch zwei volle Dutzend Opern abverlangen. Zunächst wollte er überhaupt keine Oper mehr schreiben. Erst nach rauschenden Erfolgen wurde VERDI das Opernschreiben zur eigentlichen Hassliebe. Sie entstand in seinen „anni di galere“.<sup>19</sup>

#### b. VERDIS „Geleerenjahre“

15 In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in Europa wenige bedeutende Opernhäuser: Madrid, Paris, London, Brüssel, Wien, Berlin, Leipzig, Dresden, Mailand, Venedig, Florenz, Rom und Neapel. Darunter stachen - ökonomisch erklärbar - Madrid, Neapel, Paris, London, Wien und Venedig hervor. Im reichen Madrid, der Kapitale der Weltmacht Spanien, hatten sich seinerzeit etwa GIUSEPPE DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) und LUIGI RODOLFO BOCCHERINI (1743-1805) niedergelassen; seit 1835 war das Königreich Neapel an die spanische Herrscherfamilie, die Bourbonen gefallen und profitierte damit ebenfalls von den riesigen Kolonialeinkünften Spaniens aus Lateinamerika. London als grösste Stadt der Welt und Kapitale des weltumspannenden British Empire hatte nach einem fulminanten Start mit HENRY PURCELLS (1660-1711) Oper *Dido and Aeneas* im Jahr der *Glorious Revolution* (1689) ab 1720 stets mindestens zwei konkurrierende Opernhäuser.

<sup>16</sup> Noch der 85jährige VERDI rühmte BELLINIS „*melodie lunghe lunghe lunghe*“. Zu allem MEIER, 19; GERHARD, *Bellini* 84.

<sup>17</sup> ROMANIS war der erfolgreichste Textbuchautor der italienischen Restaurationszeit. Er hatte neben vielen anderen die Libretti zu GIOACHINO ROSSINIS *Il turco in Italia* (1814), zu GAETANO DONIZETTIS *Anna Bolena* (1830), *L'elisir d'amore* (1832), *Lucrezia Borgia* (1833) und zu VINCENZO BELLINIS *Il pirata* (1827), *Norma* (1831), *La sonnambula* (1831) und *Beatrice di Tenda* (1833) verfasst.

<sup>18</sup> In diesem grausamen Erlebnis hat VERDIS späteres Wort seinen Ursprung, für drei Lire erwerbe sich der Zuschauer das Recht, Opernkomponisten über alle Massen zu rühmen oder auszupfeifen. Das Erlebnis hat ihn das Misstrauen gegenüber dem Publikum nie mehr überwinden lassen.

<sup>19</sup> So VERDI 1859 nach der Uraufführung von *Un ballo in maschera* in Rom am 17. Februar 1859 (vgl. CESARI/ALESSANDRO, *Copialettere* 572; ABERT, 1430; MEIER, 85; GERHARD, *Verdi-Bilder* 5; ROSSELLI, *Geld* 81; dazu auch hiernach, Fn. 162). Interessant scheint mir, dass VERDI dies ein halbes Jahr vor seiner Heirat mit GIUSEPPINA STREPPONI äusserte. In jedem Fall aber hatte VERDI im Laufe seiner 22 vorangegangenen Bühnenwerke zur Genüge die permanenten Stresssymptome seines Opernkomponistenlebens kennen lernen können, so dass er das Opernkomponieren in Briefen an seine Freunde bereits öfters verflucht hatte. Dazu gehörte auch regelmässig nach Abschluss eines Werkes die Depression mit monatelang völligem Motivationsausfall.

Opernunternehmer kamen an die Themse und gingen in bunter Folge, hatten Erfolg und machten Pleite.<sup>20</sup> In Paris hatten die reichlichen Subsidien aus der Kronschatulle bereits im 17. Jahrhundert grosse Operspektakel ausgelöst<sup>21</sup> und italienische Komponisten angezogen.<sup>22</sup> Das Wien der Habsburger erlebte seit dem Wiener Kongress 1815 nochmals eine kulturelle Blüte, nachdem unglückliche Kriegsverstrickungen mit der Zarenkrone gegen das osmanische Reich der Kulturmetropole des Heiligen römischen Reiches Deutscher Nation aus finanziellen Gründen trotz überragenden Operschaffen einen kulturellen Niedergang beschert hatten.<sup>23</sup> Und die überragende wirtschaftliche Stellung der Seefahrernation Venedig hatte dem dortigen Operschaffen seit Anbeginn (CLAUDIO ZUAN ANTONIO MONTEVERDI [1567-1643]<sup>24</sup>, später ANTONIO LUCIO VIVALDI [1678-1741]<sup>25</sup>) beste Startvoraussetzungen geboten.

**16** Zu Beginn des 19. Jahrhunderts galt Italien als Mutterland der Oper<sup>26</sup>, und Neapel war das Mass italienischen Opernbetriebs<sup>27</sup>. Eine Fülle von Regeln hatte italienisches

<sup>20</sup> Vgl. etwa zu GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) und JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH (1667-1752) Näheres bei WILI, *Saul* 11 Rz. 18.

<sup>21</sup> So etwa JEAN-PHILIPPE RAMEAUS (1683-1764) Opern *Les Indes galantes* (1735), *Dardanus* (1739) oder *Platée* (1745).

<sup>22</sup> Etwa JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687) aus Florenz, später LUIGI CHERUBINI (1760-1842) aus Florenz oder GASPARE SPONTINI (1774.-1851) aus Maiolati bei Ancona.

<sup>23</sup> Dazu vgl. WILI, *Ave* 14 Rz. 34 und 21f Rz. 62-66 betr. MOZARTS grosse Opern *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*.

<sup>24</sup> Beispielsweise die Opern *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) oder *L'incoronazione di Poppea* (1642).

<sup>25</sup> Unter seinen insgesamt 46 Opern etwa *Nerone fatto cesare* RV 724, *L'olimpiade* RV 715 oder *Tito Manlio* (RV 738 bzw. RV 778).

<sup>26</sup> Ein Beispiel dafür ist GIOVANNI PAISIELLOS (1740-1816) Oper *La molinara* (1788), über deren Duett (3. Akt, 1. Szene) Rachelina-Calloandro *Nel cor più non mi sento* neben weniger bekannten anderen bezeichnender Weise etwa folgende tschechischen, österreichischen, deutschen, spanischen und italienischen Komponisten Variationen schrieben:

- a. JAN KRŽITEL VANHAL (1739-1813): 6 Variations sur une Polonoise op. 62;
- b. JOSEPH GELINEK (1758-1825): Sechs Variationen über die Cavatina "Nel cor più non mi sento" von GIOVANNI PAISIELLO für Klavier;
- c. FRANZ CHRISTOPH NEUBAUER (~1760-1795): 8 Variationen für Flöte und Orchester über "Nel cor più non mi sento";
- d. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): Sechs Variationen für Klavier in G-Dur WoO 70 (1795) – im selben Jahr schrieb BEETHOVEN auch noch 9 Variationen A-Dur WoO 69 über *Quart' è più bello* aus derselben Oper PAISIELLOS und widmete sie dem Fürsten CARL LICHNOWSKY (1756-1814), der BEETHOVEN in Wien die erste Unterkunft gegeben hatte;
- e. JAN LADISLAV DUSSEK (1760-1812): Klaviertrio in B-Dur op. 24 Nr. 3, 2. Satz: Larghetto con variazioni (1796);
- f. JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778-1837);
- g. FERNANDO SOR (JOSEF FERRAN SORTS I MUNTADES, 1778-1839): Phantasie für Gitarre op. 16 (1823);
- h. MAURO GIULIANI (1781-1829): 6 Variations sur l'Air favori de la Molinara für Gitarre op. 4b, sowie Variations sur «Nel cor più non mi sento» et Polonoise für Gitarre und Streichquartett op. 65 (1812);
- i. NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840): Introduction und Variationen für Violine solo in G-Dur op. 38 MS 44 (1827);
- j. ROBERT NICOLAS CHARLES BOCHSA (1789-1856): Nocturne concertant op. 50 Nr. 3 für Oboe und Harfe;
- k. FRIEDRICH SILCHER (1789-1860): Variationen über GIOVANNI PAISIELLOS Arie „Nel cor più non mi sento“ aus der Oper *La molinara* (1788) für Flöte und Klavier;
- l. NICOLA ANTONIO MANFROCE (1791-1813): «Nel cor più non mi sento». Tema con 7 variazioni per pianoforte sul tema di PAISIELLO;
- m. GIOVANNI BOTTESINI (1821-1889): Variazioni sul tema «Nel cor più non mi sento» für Kontrabass und Klavier.

Dass auch WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) 12 Variationen G-Dur zu *Nel cor più non mi sento* geschrieben haben soll (KV Anh. C 26.14), ist hingegen unterschoben; der wirkliche Schöpfer dieser Variationen ist bisher nicht bekannt.

Opernschaffen mittlerweile zur Fließbandfabrikation herabgewürdigt. Komponisten hatten pro Jahr mindestens zwei bis vier Opern zu schreiben, um sich überhaupt durchs Leben zu bringen. Auch waren sie bloss bessere Zuträger der Librettisten, die bedeutsamer und besser bezahlt waren. Italienische Opernhäuser kannten zu dieser Zeit drei Spielzeiten: Winter, Karneval und Sommer/Herbst. Zu Karneval war eine Opera buffa vonnöten, zur Winterzeit eine Opera seria oder semiseria. Seit GIOACHINO ROSSINI (1792-1868) gab es einen weitgehend fixen Kanon des Opernablaufs: Ouvertüre > Eingangschor > (lyrische) Cavatine oder Romanze > (schnelle) Cabaletta > (noch akzentuiertere) Stretta > Finale, dazwischen handlungsabhängig und *auswechselbar* Arien, Duette, Terzette und finale Sextette zum Ausdruck wiederkehrender Liebes- und Hassgefühle, Aggressionsausbrüche und Stimmungswechsel zwischen Prestige und Kränkung, Hoffnung und Verzweiflung, Freude und Trauer.<sup>28</sup>

**17** Die Auswechselbarkeit der Musik und die ökonomische Situation des Theaterbetriebs erhellt auch aus den vielen Opernlibretti, die von den Impresarii verschiedenen Komponisten parallel oder hintereinander zur Vertonung unterbreitet wurden.<sup>29</sup> Auch die sprachübergreifende Mehrfachvertonung mancher Stoffe überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass manche Impresarii die Pacht an mehreren Opernhäusern auch staatenübergreifend erwarben, was sich ökonomisch bestens auszahlte, solange Komponisten keine eigenständigen Rechte an ihrem geistigen Eigentum durchzusetzen vermochten.<sup>30</sup> Auch die chronische Zerrissenheit Italiens in diverse Kleinstaaten (Neapel-Sizilien, Kirchenstaat, Sardinien-Piemont, oberitalienische Kleinfürstentümer) wirkte sich auf den Opernbetrieb aus: Diese Kleinstaaten kannten, anders als Frankreich, noch überhaupt kein Urheberrecht. So hatte ein Komponist eine Oper für die Aufführung in einer bestimmten Stadt während einer bestimmten Spielzeit zu schreiben, und allein hierfür wurde er einmalig entschädigt. Wiederaufnahmen gespielter Werke in der gleichen Stadt waren undenkbar, und für die Weitergabe der Oper zur Aufführung in andere Städte erhielt der Komponist nur dann noch eine Entschädigung, wenn er die Oper mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehenden Sänger überarbeiten musste. Alle anderen Gewinne aus der Weiterverwertung – sei es an andere Städte oder an andere Kleinstaaten, sei es in Form von Salonarrangements

<sup>27</sup> Hier hatte 1707-1708 auch GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) wesentliche Impulse empfangen, bevor er nach London ging: vgl. WILI, *Saul* Rz. 10, 11 und 13 mit Fn. 24 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/saulhaendelkonzertdokumentation.pdf>.

<sup>28</sup> Vgl. MEIER, 31.

<sup>29</sup> Einige wenige Beispiele nur sollen es belegen. So wurden folgende Libretti vertont:

| Libretto                  | Erster Komponist            | Jahr | Zweiter Komponist    | Jahr | Dritter Komponist | Jahr |
|---------------------------|-----------------------------|------|----------------------|------|-------------------|------|
| <i>Guillaume Tell</i>     | ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY | 1791 | GIOACHINO ROSSINI    | 1829 |                   |      |
| <i>Sappho</i>             | GIOVANNI SIMONE MAYR        | 1794 | GIOVANNI PACINI      | 1840 | CHARLES GOUNOD    | 1851 |
| <i>Medea</i>              | LUIGI CHERUBINI             | 1797 | GIOVANNI SIMONE MAYR | 1813 | GIOVANNI PACINI   | 1843 |
| <i>La Vestale</i>         | GASPARE SPONTINI            | 1807 | SAVERIO MERCADANTE   | 1840 |                   |      |
| <i>Faust</i>              | LOUIS SPOHR                 | 1816 | CHARLES GOUNOD       | 1859 |                   |      |
| <i>Otello</i>             | GIOACHINO ROSSINI           | 1816 | GIUSEPPE VERDI       | 1887 |                   |      |
| <i>Maometto II</i>        | PETER VON WINTER            | 1817 | GIOACHINO ROSSINI    | 1820 |                   |      |
| <i>Olimpie</i>            | GASPARE SPONTINI            | 1819 | CARLO CONTI          | 1826 |                   |      |
| <i>Il proscritto</i>      | GAETANO DONIZETTI           | 1828 | OTTO NICOLAI         | 1841 |                   |      |
| <i>La reine de Chypre</i> | FROMENTAL HALÉVY            | 1841 | GIOVANNI PACINI      | 1846 |                   |      |
| <i>Troubadour</i>         | FRIEDRICH ERNST FESCA       | 1847 | GIUSEPPE VERDI       | 1852 |                   |      |
| <i>I promessi sposi</i>   | AMILCARE PONCHIELLI         | 1856 | ERRIGO PETRELLI      | 1869 |                   |      |
| <i>Poliuto</i>            | GAETANO DONIZETTI           | 1838 | CHARLES GOUNOD       | 1878 |                   |      |

<sup>30</sup> So war BARTOLOMEO MERELLI gleichzeitig Theaterunternehmer am Kärntnertheater in Wien und an der Scala di Milano (vgl. MEIER, 17; KÜHNER, 20) und damit einer der mächtigsten Opernhändler und Unterhaltungsunternehmer Europas der ausgehenden Restaurationszeit.

für begüterte bürgerliche Familien, in denen das Klavier mehr und mehr heimisch wurde – strichen die Verleger ein. Dem entsprechend konnten auch sehr erfolgreiche Komponisten pro Oper Gagen von höchstens 2000 französischen Franken verdienen.<sup>31</sup>

**18** Die Pariser Oper, die *Académie impériale* (vor 1789 und ab 1815 wieder *royale*) *de musique*, war seit CHRISTOPH WILLIBALD Ritter von GLUCKS (1714-1787) grosser Opernreform für italienische Komponisten zum Magneten<sup>32</sup> geworden: Entsprechend althergebrachter Tradition aus dem Ancien régime mit fetten Subventionen unterhalten, enthob sie Komponisten der Abhängigkeit von eitlen Operndiven und -helden, verfügte über grosse Chor-, Orchester- und Ballettformationen und exorbitante Budgets für aufwändige Kulissen, Kostüme und Inszenierungen. Im Zuge der europaweiten Begeisterung für GIOACHINO ROSSINIS Opern<sup>33</sup> hatten auch manche italienischen Musikformen in die französische Oper Eingang gefunden, als sich ROSSINI 1824 in Paris niedergelassen und seine letzten sieben Opern dort geschrieben hatte, zwei davon als Umarbeitungen und Erweiterungen früherer italienischer Originale.<sup>34</sup> DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBERS *La muette de Portici* (1828) und mit seiner letzten Oper, dem *Guillaume Tell* (1829) dann auch ROSSINI hatten diese Möglichkeiten üppiger Bühnenausstattung zu einem stimmungsmässigen Feuerwerk genutzt. Im folgenden Jahrzehnt hatten VINCENZO BELLINI mit *I puritani* (1835) und GAETANO DONIZETTI mit der Umarbeitung seines in Neapel erfolglosen *Poliuto* (1838) in *Les martyrs* (1840) die üppige Pariser Ausstattung genutzt, die – so DONIZETTIS eigenes Urteil – Klischierungen und schematische Wiederholungen erübrigte.<sup>35</sup> Unter der gemeinsamen Leitung des Dramatikers und Librettisten AUGUSTIN EUGÈNE SCRIBE (1791-1861) und des seit 1824 in Paris ansässigen deutschen Komponisten GIACOMO MEYERBEER (1791-1864)<sup>36</sup> hatte sich in den Dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts unter dem Bürgerkönig eine neue Operngeneration durchgesetzt; MEYERBEERS zwei Opern auf Libretti SCRIBES *Robert le diable* (1831) und *Les Huguenots* (1836)<sup>37</sup> sowie JACQUES FRANÇOIS ÉLIE FROMENTAL HALÉVYS (1799-1862) *La juive* (1835) waren weltberühmt geworden.

**19** Ein deutliches Kennzeichen seiner „Galeerenjahre“ ist der Umstand, dass VERDI weniger erfolgreiche Opern umtaufte und allenfalls auch auf einen neuen Stoff umschrieb: Gleiche Musik für auswechselbaren Inhalt. Das gilt weniger für die nur in Norditalien doppelbödig als Freiheitsstück verstehbare Oper *I Lombardi alla prima crociata* von 1843, die VERDI für französische Opernliebhaber 1847 in *Jérusalem* umarbeitete, als vor allem für den übel zensurierten *Stiffelio* (1850), der 1857 nochmals auf völlig neuen Stoff als *Aroldo* erschien – eine letzte Reminiszenz an frühere Zustände.<sup>38</sup> GIOACHINO ROSSINI beispielsweise hatte seinen *Viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (1825) unter dem Namen *Le comte Ory* (1828) nochmals herausgebracht, und LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827) *Fidelio* op. 72 (1814) war die Neuauflage der Oper *Leonore* (1805) zum gleichen Thema,

<sup>31</sup> ROSSELLI, *Geld* 81.

<sup>32</sup> So hatten NICCOLÒ PICCINI (1728-1800) mit *Didon* (1783), ANTONIO SALIERI (1750-1825) mit *Les Danaïdes* (1784), ANTONIO MARIA GASPARO GIOACCHINO SACCHINI (1730-1786) mit *Oedipe à Colone* (1786) und GASPARE LUIGI PACIFICO SPONTINI (1774-1851) mit *La Vestale* (1807) und *Fernand Cortez* (1809) eine Opernpracht veranstalten können, welche ihnen an Bühnen Italiens und anderer Staaten der Zeit weder vorher noch nachher je im Entferntesten ermöglicht wurde: BUDDEN, *Grand Opéra* 27.

<sup>33</sup> Vgl. dazu WILI, *Psalm 23* Ziff. 2.1 S. 7 und 9 Fn. 18 über FRANZ SCHUBERTS (1797-1828) Missmut angesichts der Manie für die Dutzendproduktion ROSSINIS, die auch Wien erfasst hatte. Sie provozierte SCHUBERT 1817 zur Komposition zweier Ouvertüren „im italienischen Stil“ in in D-Dur (D 590) und in C-Dur (D 591), mit denen er belegen wollte, dass er dazu auch in der Lage sei.

<sup>34</sup> Nämlich *Le Siège de Corinthe* (1826) aus dem ehemaligen *Maometto II* (1820) und *Moïse et Pharaon* (1827) aus dem ehemaligen *Mosè in Egitto* (1818).

<sup>35</sup> BUDDEN, *Grand Opéra* 27.

<sup>36</sup> Zu ihm vgl. WILI, *Ave* 43 Rz. 135 und 50 Rz. 143.

<sup>37</sup> Zu den berühmten vernichtenden Rezensionen ROBERT SCHUMANNS über diese und weitere Opern MEYERBEERS vgl. WILI, *Neujahrslied* 26 Rz. 59 mit Fn. 113 und 28 Rz. 63 Fnn. 123f.

<sup>38</sup> Näheres dazu hiernach, Rzz. 27-29, 45-47, 57-59 und 75.

aber auch der geplanten, nie vollendeten Oper *Vestas Feuer* (1803) auf einen völlig anderen Stoff.

**20** VERDI liess alle die ehernen ökonomischen Gesetze des Opernbetriebs der damaligen Zeit innert weniger Jahrzehnte zur Makulatur werden. Ein erster Grund dafür ist darin zu suchen, dass VERDI bereits mit seiner dritten Oper (*Nabucco*) europaweit berühmt wurde und auch mit den meisten seiner weiteren Opern den nicht selten grenzübergreifend tätigen Opernimpresari zum Garanten für finanziellen Erfolg wurde. Ausserhalb der Grenzen des damals noch zerstückelten Italien wurden einem Opernkomponisten erfolgreiche Werke ganz anders entschädigt. Dass VERDI seinen Marktwert alsbald drastisch steigern konnte, lag nicht zuletzt daran, dass er mehr als einen Fünftel seiner Bühnenwerke für ausländische Bühnen schrieb oder umschrieb:

### VERDIS sechs Opern für Bühnen ausserhalb Italiens

Tabelle 1

| Jahr | Oper                          | Bühnenstadt | Bemerkungen                                                                       |
|------|-------------------------------|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 1847 | <i>I Masnadieri</i>           | London      | Originalwerk, vgl. hiernach, Rzz. 42-44                                           |
| 1847 | <i>Jérusalem</i>              | Paris       | Umarbeitung von <i>I Lombardi alla prima crociata</i> , vgl. hiernach, Rzz. 45-47 |
| 1855 | <i>Les vêpres siciliennes</i> | Paris       | Originalwerk, vgl. hiernach, Rzz. 72f                                             |
| 1862 | <i>La forza del destino</i>   | Petersburg  | Originalwerk, vgl. hiernach, Rzz. 80-82                                           |
| 1867 | <i>Don Carlo</i>              | Paris       | Originalwerk, vgl. hiernach, Rzz. 84-88                                           |
| 1871 | <i>Aida</i>                   | Kairo       | Originalwerk, vgl. hiernach, Rzz. 89-91                                           |

### c. VERDI – Dramatiker par excellence

**21** Den Librettisten pflegte er schroff Verbesserungen abzuverlangen, sie notfalls auch bedenkenlos auszuwechseln mit brüskierendem Hinweis, dies sei unumgänglich gewesen. Er verlangte kühne Stoffe, hatte eigene Vorstellungen von Dramatik, die er zunehmend rücksichtslos durchsetzte: Waren italienische Opernlibretti zu Beginn seines Wirkens noch stereotyp zweitaktig leiernde Phrasen gewesen, so gelang es ihm, in der französischen Erstfassung des *Don Carlo* als geschichtliche Neuerung der französischen Oper das Libretto der letzten beiden Akte systematisch in paarweise gereimten Alexandrinern verfasst zu bekommen. Diese literarische Kunstform war zuvor einzig in erhabenen Gattungen wie gesprochenen Tragödien von PIERRE CORNEILLE (1606-1684), JEAN BAPTISTE RACINE (1639-1699) oder VICTOR HUGO (1802-1885) anzutreffen gewesen.<sup>39</sup> Die Neuerung erlaubte es VERDI, das bisherige melodische Korsett italienischer Opernkonvention zu sprengen. VERDI machte mit seinen Eingriffen den Komponisten vom Gehilfen des Librettisten zum *primären* Schöpfer des Werkes, und er erreichte zugleich eine unglaubliche Steigerung der literarischen Qualität der Oper; ja, er machte sie erst zum literarischen Ereignis, hob sie aus dem Status einer Unterhaltung elitärer Gesellschaftskreise hinauf zu höchsten literarischen Ansprüchen. In ARRIGO BOITO (1842-1918) hat VERDI für die Zweitfassung von *Simon Boccanegra* (1881) sowie für *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893) schliesslich jenen Librettisten gefunden, der als Komponist wie Literat und preisgekrönter Übersetzer auf kongenialer Höhe mit ihm schöpferisch wirken konnte.

**22** Diesem *literarischen* Anspruch stellte VERDI ein *dramatisches* Element par excellence zur Seite: Mit zunehmendem Alter komponierte er anstelle von Arien *Duette*. Er erkannte, dass darin die grösste dramatische Steigerungsmöglichkeit lag: Nicht nur Liebesduette, sondern auch und vor allem Konfliktsituationen liessen sich darin zugespitzt und verdichtet zeigen – erst recht, wenn er den Mut aufbrachte, den ebenso einlullenden wie ausgeleiterten Belcanto ironisch zu brechen oder abrupt zu durchkreuzen: So ersetzte VERDI Eleganz und

<sup>39</sup> GERHARD, *Leierkasten* 79. Alexandriner weisen abwechselungsweise zwölf- (männliche Endung) und dreizehnsilbige (weibliche Endung) Verse auf, deren sechste und zwölfte Silbe stets betont sind und nach deren sechster Silbe eine Pause den Vers zweiteilt. Vgl. auch hiernach, Rz. 84 mit Fn. 171.

Wohlklang des Belcanto durch eine Ästhetik des Hässlichen und der Direktheit.<sup>40</sup> Anstelle stereotyper Gefühlsäusserungen in Schilderungen über Vergangenes, auf der Bühne nicht Sichtbares in Strophenarien mit langatmigen Wiederholungen liess sich im Duett alles realistisch verkürzen und glaubhaft verdichten. Mit dieser Änderung wurde VERDI zum Darsteller von *Charakteren*<sup>41</sup>, von *Konfrontationen* und damit *situationsbezogen* unmittelbarer *Emotionalität*.<sup>42</sup> Den Charakter solcher Situationen färbte VERDI durch die Wahl der Tonarten<sup>43</sup>, und sein grosses Thema, den Tod, stellte er nicht wie RICHARD WAGNER verklärend, sondern mit dem grausamen Scheitern aller Illusionen durch Schmettertöne in anapästischem Rhythmus als *bitteres Ende*<sup>44</sup> dar.<sup>45</sup> Diese Feststellung hat im voran- und nachgestellten *Libera me* auch für VERDIS *Requiem* Bedeutung, besonders bei der Vertonung des *dies magna et amara valde*.

**23** Diese Erkenntnisse ebenso wie ihre Umsetzung in sein Operschaffen sichern VERDI zu Recht seinen heutigen Platz als erdumspannend weitaus meist gespielter Opernkomponist. Derart präzise Analyse und die Kraft zu dermassen grundlegendem Wandel musste wohl einem Tonschöpfer vorbehalten bleiben, der nicht nur Dramen schrieb, sondern auch sein *eigenes Leben* nicht anders denn als *Drama* sehen und verstehen mochte. So darf man autobiographische Hinweise VERDIS historisch-chronologisch nicht immer zum Nennwert nehmen: Dass er als junger Opernkomponist in Mailand binnen wenig mehr als 22 Monaten (12. August 1838 bis 18. Juni 1840) seine beiden kleinen Kinder und dann seine erste Gattin sterben sehen und damit seine ganze Familie tückischen Krankheiten hingeben musste, war gewiss ein Schicksalsschlag, der ihn ins Mark traf. In VERDIS eigener, später immer wieder kolportierter Schilderung von 1881 war dies dann so verdichtet: „Im Verlaufe von rund zwei Monaten waren drei geliebte Menschen für immer von mir gegangen. Meine Familie war zerstört!“<sup>46</sup>

**24** Als Komponist war VERDI *kein Wunderkind*. Er begann langsam und verhalten, handwerklich gut gerüstet, aber über weite Strecken konventionell.<sup>47</sup> Seine Geniestreiche musste er sich hart erarbeiten. Bis VERDI literarische Qualität nicht nur fordern, sondern auch durchsetzen konnte, hatte er noch jahrelang im herkömmlichen Unterhaltungsindustriebetrieb italienischer Opernhäuser mitzuarbeiten – schematisch, routinemässig, nach festem Zeitplan. Zeitdruck hinderte ihn so immer wieder daran, *Charaktere* musikalisch noch weit stärker differenziert zu zeichnen und *Situationen*

<sup>40</sup> Vgl. ZOPPELLI, *Stilwandel* 80; GERHARD, *Verdi-Bilder*, 9f und GERHARD, *Musentempel* 57. Beispiele sind etwa der Schuss, der Marquis Posa während seines freundschaftlichen Gesprächs mit *Don Carlo* inmitten der melodischen Phrase niederstreckt, in *Il corsaro* der Kanonenschuss im Hafen, der den zärtlichen Abschied Medoras und Corrados abrupt beendet oder das ferne Hineinträllern des Wüstlings Herzog von Mantua mit dem zynischen *La donna è mobile*, durch das sein triumphierender Narr und mittlerweile Feind *Rigoletto* erkennen muss, dass er in seinem Rachedurst im Sack nicht seinen Brotgeber, sondern seine geliebte eigene Tochter Gilda erstochen hat.

<sup>41</sup> Vgl. MEIER, 40.

<sup>42</sup> Vgl. dazu hiernach, Rz. 68 Fn. 125.

<sup>43</sup> Vgl. hiernach Rz. 161 Tabelle 11.

<sup>44</sup> GERHARD, *Musentempel* 57.

<sup>45</sup> Vgl. GERHARD, *Leierkasten* 80; MEIER, 108. – Anapäste bringen das Versende im Rhythmus kurz, kurz, lang.

<sup>46</sup> Hier zit. nach. GERHARD, *Verdi-Bilder* 4 mit weiteren Beispielen ebd., 4f sowie hiervor, Rz. 6 mit Fn. 4 und Rz. 12 sowie hiernach, Rz. 25.

<sup>47</sup> Dies ist mitzubedenken, wenn man das vernichtende Urteil CARL OTTO EHRENFRIED NICOLAIS (1810-1849), des Gründers der Wiener Philharmoniker, über GIUSEPPE VERDIS Opernmusik richtig einordnen will. NICOLAIS bedeutendste Opern (*Il Templario*, *Il Proscritto* und *Die lustigen Weiber von Windsor*) zeigen empfindsame, elegante, grazil-lyrische Musik. VERDIS grosse Opern entstanden nach NICOLAIS Tod. Eine Ästhetik des Hässlichen, wie etwa in VERDIS *Macbeth*, sprach NICOLAIS nicht an. So konnte er über VERDI notieren: „Seine Opern sind aber wahrhaft scheusslich und bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr – ist kein Meister in technischer Hinsicht – muss ein Herz wie ein Esel haben und ist wirklich in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtungswerter Kompositeur.“ Hier zit. nach MEIER, 152.

*dramatisch* zuzuspitzen. Gesellschaftliche Konvention und klerikale Zensur behinderten eine akzentuiertere Fortentwicklung der gesellschaftskritischen Funktion des Theaters, und Zeitdruck und mangelnder Horizont mancher Librettisten schränkten die musikalische Erfindung massiv ein: Die Forderung VERDIS nach kühneren Stoffen und längeren Versen zielte auf literarische Qualitätssteigerung und damit zugleich auf Ermöglichung *längerer Melodienbogen* und komplexerer musikalischer Strukturen. VERDI hatte daher völlig recht, als er sich gegen den Vergleich seiner Spätwerke mit jenen seines Jahrgängers RICHARD WAGNER (1813-1883) wehrte – VERDI hatte jahrzehntelang ureigenst nach musikalisch anspruchsvollsten Bauprinzipien und empfindsamen, weit ausladenden Melodienbogen gestrebt. Anders als WAGNER verfasste VERDI seine Opernlibretti nicht selber, sondern suchte zur Vertonung Stoffe der dramatischen Weltliteratur.

#### 4. *Nabucco*

**25** Trotz all der widrigsten Umstände sollte aber VERDIS nächste Oper entscheidend dafür werden, dass er überhaupt zu seinen „Galeerenjahren“ kommen konnte: *Nabucodonosor*<sup>48</sup>, am 9. März 1842 an der Scala di Milano mit derart triumphalem Erfolg uraufgeführt, dass die Oper anschliessend der riesigen Nachfrage wegen im selben Jahr noch an weiteren 64 Abenden gespielt werden sollte.<sup>49</sup> Erst zwei Jahre später erhielt die Oper ihren verkürzten Namen *Nabucco*. Ihr Erfolg ist umso stupender, als er ein denkbar wildes Libretto mitbetrifft, das TEMISTOCLE SOLERA auf der Basis der Kapitel 24 und 25 des alttestamentlichen 2. Buches der Könige zusammengebastelt hatte. OTTO NICOLAI hatte die Vertonung eines derartig „ewigen Wütens, Blutvergiessens, Schimpfens, Schlagens und Mordens“ abgelehnt. Auch die Entstehung des *Nabucco* hat VERDI aus seiner Erinnerung mit einer sicherlich dramatisch zugespitzten Anekdote erklärt. Aber zutreffend bleibt, dass MERELLI ihn mit dem Libretto erwischt hat und dass die Worte *Va, pensiero, sull'ali dorate* ihn, VERDI, dazu brachten, den Gefangenenchor zu schreiben und darum herum die Oper zu komponieren, dass dieser Chor sich sehr wohl als Chor der hebräischen Sklaven – als säkularisierte Form des Psalms 137 (Vulgata-Zählung 136): „An den Ufern Babylons sassen wir und weinten“ – singen, aber als Lied auf den Freiheitsdurst der geknechteten oberitalienischen Städte hören liess. Dass die Oper trotz des wenig zusammenhängenden und stringenten Librettos derart einschlagen konnte, war auf eine erste grosse Neuerung VERDIS zurückzuführen: den Chor nicht mehr als stereotype Garnitur am Anfang und am Ende eines Aktes auftreten zu lassen, sondern zum eigenen Handlungsträger der Oper auszugestalten. Unbeschadet aller Orientierung an der berühmten *Pregghiera* aus GIOACHINO ROSSINIS *Mosè in Egitto* (1818) sprengte VERDI mit dieser Aufwertung des Chores im ganzen *Nabucco* ein erstes Mal die Grenzen der Konvention. In den ersten acht Aufführungen des *Nabucco* konnte GIUSEPPINA STREPPONI nun die Rolle der Abigaille singen.

**26** Der rauschende Erfolg machte VERDI mit einem Schlag weit über das italienische Sprachgebiet hinaus berühmt. In Italien war er ab sofort prominent. Dies öffnete ihm nun mit Hilfe EMILIA MOROSINIS (+~1848) die Türen zur kulturellen Aristokratie der lombardischen Metropole. In den literarischen Salons der Gräfinnen CLARA MAFFEI-SPINELLI (1814-1886), GINA DELLA SOMAGLIA und GIUSEPPINA APPIANI-STRIGELLI (1797-1854) wurde er rasch zum gern gesehenen Gast, traf dort patriotisch gesinnte Künstler, Redaktoren, Wissenschaftler

<sup>48</sup> Der Name der Oper geht auf die griechische Umschreibung des Namens von Babylons König NEBUKADNEZAR zurück, der 598 v. Chr. Jerusalem erobert und 586 v. Chr. führende Familien der Jerusalemer Oberschicht in die babylonische Gefangenschaft entführt hatte. Italienischen Katholiken war dessen Name als *Nabucodonosor* bekannt, weil die in der römischen Kirche verbindliche Form der Bibel (die lateinische Vulgata) hinsichtlich des ersten Testaments auf der griechischen Septuaginta fusst. Die griechische Umschreibung kam dem babylonischen Namen des Königs (*Nabû-kudurrî-uşur*) recht nahe; für die hebräische Form des babylonischen Namens muss man sich vergegenwärtigen, dass die hebräische Schrift zur Zeit des babylonischen Exils einzig die Konsonanten eindeutig notierte (also NBKDNZR), derweil die Vokale erst über 1000 Jahre später in Form von Punkten eingesetzt wurden (sog. masoretischer Text).

<sup>49</sup> Vgl. MEIER, 26 und 154.

und Intellektuelle, Gegner der österreichischen Herrschaft über Norditalien, denen VERDI später im *Risorgimento* wieder begegnen sollte. Dazu gehörte etwa der Zeitungsverleger und nachmalige Lebensgefährte CLARA MAFFEIS, CARLO TENCA (1816-1883). Zum Juristen, Bibliothekar, Übersetzer und Schriftsteller GIULIO CARCANO (1812-1884) und zu Graf OPPRANDINO ARRIVABENE (1805-1887), einem der führenden Feuilletonredaktoren der Zeit, entstanden lebenslange Freundschaften. Der des Englischen keineswegs mächtige<sup>50</sup> VERDI las die Werke seines bevorzugten Theaterdramatikers WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616) vorwiegend in CARCANOS Übersetzungen. Und im (bis zum 16. Juni 1846) Gemahl der Gräfin MAFFEI, ANDREA MAFFEI (1798-1885) fand VERDI nicht nur einen Freund, sondern auch einen bedeutenden Schriftsteller und grossartigen Übersetzer u.a. der Werke GEORGE LORD BYRONS (1788-1824)<sup>51</sup>, FRIEDRICH SCHILLERS (1759-1805)<sup>52</sup> und WILLIAM SHAKESPEARES<sup>53</sup>; ANDREA MAFFEI verfasste ihm ausserdem Textteile zu weiteren Werken.<sup>54</sup>

### 5. *I Lombardi alla prima crociata*

**27** Der durchschlagende Erfolg des *Nabucco* brachte VERDI umgehend einen neuen Kompositionsauftrag BARTOLOMEO MERELLIS ein, für dessen Erfüllung VERDI das Honorar selber festsetzen durfte. Für den Dreissigjährigen war es eine knifflige Aufgabe, den eigenen Marktwert bereits überzeugend einzuschätzen. Zu viel verlangen, hätte ihn aus dem Geschäft geworfen, zu wenig zu fordern, hätte ihn auf lange Zeit hinaus daran gehindert, unabhängig zu werden und mehr zu fordern. Gerade seine Unabhängigkeit aber lag dem Dramatiker VERDI über alles am Herzen: Nur so konnte er seine pessimistische Weltsicht zugunsten von Menschen auf der Schattenseite des Lebens, und dies hiess später zunehmend: zugunsten Ausgegrenzter, Übergangener und Diskriminierter auf die Bühne bringen. Diese Schattenseiten hatte er mit drückenden Finanzsorgen, mit dem Verlust seiner ganzen Familie und mit dem unerbittlichen Zwang, in solcher Misere noch gehobene Unterhaltungsmusik zu schreiben, zur Genüge ausgekostet. Was also tun? Abigaille fragen! GIUSEPPINA STREPPONI war zwar zwei Jahre jünger als VERDI; aber sie kannte bereits die Sonnen- und die Schattenseiten eines Primadonnenlebens<sup>55</sup>. GIUSEPPINAS Auskunft half: Für

<sup>50</sup> SHAKESPEARES Namen vermochte VERDI bis zu seinem Lebensende nicht korrekt zu schreiben ... (vgl. KIENLECHNER, 524; HELBLING, *Shakespeare* 82).

<sup>51</sup> Von FRANCESCO MARIA PIAVE librettiert, vertonte VERDI dann 1848 einen Stoff BYRONS in der Oper *Il corsaro*. Dazu vgl. hiernach, Rzz. 48-50.

<sup>52</sup> ANDREA MAFFEI selbst librettierte SCHILLERS *Räuber* für VERDIS Oper *I masnadieri* (1847, dazu vgl. hiernach, Rzz. 42-44); von SCHILLER vertonte VERDI ausserdem noch drei weitere Stoffe: *Giovanna d'Arco* (1845, dazu vgl. hiernach, Rz. 36), *Kabale und Liebe* als *Luisa Miller* (1849, dazu vgl. hiernach, Rzz. 55f) sowie *Don Carlo* (1867, dazu vgl. hiernach Rzz. 84-88).

<sup>53</sup> SHAKESPEARE sollte für VERDI neben VICTOR HUGO zum bedeutendsten Stofflieferanten seiner Opern werden: Neben dem schliesslich nie realisierten *King Lear* führten manche SHAKESPEARE-Stoffe zu VERDI-Opern: *Macbeth* (1847, dazu vgl. hiernach, Rzz. 40f), *Otello* (1887, dazu vgl. hiernach, Rzz. 94-97) und *Die lustigen Weiber von Windsor* als *Falstaff* (1893, dazu vgl. hiernach, Rzz. 99-102). FRANCESCO MARIA PIAVES Libretto zu *Macbeth* stellte VERDI nicht zufrieden, so dass ihm ANDREA MAFFEI das Libretto überarbeitete.

<sup>54</sup> Neben drei 1845 von VERDI vertonten Gedichten (*Il tramonto*, *Ad una stella* und *Brindisi I und II*) entstammt der Ductus von Fra Melitones Predigt in VERDIS *La forza del destino* ANDREA MAFFEIS Übersetzung von *Wallensteins Lager* aus SCHILLERS *Wallenstein-Trilogie* (vgl. FISCHER, *Personenverzeichnis* 666f). Dazu vgl. hiernach, Rzz. 80-82.

<sup>55</sup> Vgl. hiernach, Rz. 108 Tabelle 5 zu damaligen Einkommensverhältnissen verschiedener Berufe. Noch keine 27 Jahre alt, hatte GIUSEPPINA STREPPONI nach glanzvollen Auftritten in Italien und Wien als Hauptdarstellerin in BELLINIS *Sonnambula* und *Norma* oder DONIZETTIS *Pia de Tolomeis* und *Lucia di Lammermoor* bei der Uraufführung von VERDIS *Nabucco* als Abigaille ihren Zenit bereits überschritten, weil sie ihrer Stimme nicht einmal bei Krankheiten oder nach dem Wochenbett anlässlich der Geburt ihrer drei Kinder CAMILLO (1838-1863), GIUSEPPINA FAUSTINA (SINFOROSA) (1839-1925) und ADELINA (1841-1842) eine Ruhepause gegönnt hatte. Ihre Kinder musste sie allesamt in Waisenhäusern abgeben. Zwei davon wurden durch den (anderweitig verheirateten) Impresario CAMILLO CIRELLI „anerkannt“; aber das zweite (wenn nicht beide) stammte vom (ebenfalls anderweitig verheirateten) „Tenor des schönen Todes“ NAPOLEONE MORIANI (1808-1878). ADELINAS

seine *Norma* habe BELLINI ein Jahrzehnt zuvor 8000 österreichische Lire erhalten. VERDI verlangte 9000 österreichische Lire (vermeintlich 1000 Lire mehr), und er erhielt sie.

**28** Der Erwartungsdruck war allerdings entsprechend. Never change a winning team: Wie für *Nabucco* liess MERELLI das (erneut ziemlich wirre) Libretto von TEMISTOCLE SOLERA anfertigen, dessen italienisch-nationale Gesinnung auch bei *I Lombardi alla prima crociata* ebenso wie der Titel der Oper<sup>56</sup> den Erfolg beim lombardischen Mailänder Publikum sicherstellen und die Kassen entsprechend klingeln lassen würde. Freilich legte sich zunächst noch die kirchliche Zensur quer – zufällig war der Erzbischof von Mailand damals ... Österreicher;<sup>57</sup> dass, wenn schon, gar nicht Giseldas Gebet (*Ave Maria*) gefährlich war, sondern VERDIS Vertonung von Giseldas Bekenntnis gegen den Krieg (*Non! Dio non vuole!*)<sup>58</sup> scheint der kirchlichen Zensur angesichts der Schlachtenmusik mit eingestreutem Türkenkolorit<sup>59</sup> entgangen zu sein! Doch die Uraufführung fand am 11. Februar 1843 ein begeistertes Publikum. Viele einfache Leute stürmten bereits Stunden zuvor, ihr Picknick unter dem Arm, die Stehgalerie der Scala. Ökonomisch war das Werk rentabel, VERDIS Ruf gefestigt: Innerhalb der folgenden vier Jahre bereits wurde die Oper europaweit und in den USA aufgeführt.

**29** Musikgeschichtlich betrachtet, liess es dieses Bühnendrama dennoch weitgehend bei (effektvoller) Routine bewenden.<sup>60</sup> Für das grosse Violinsolo im Vorspiel zum 3. Akt griff

---

Vater war vermutlich BARTOLOMEO MERELLI (vgl. <http://www.interlude.hk/front/searching-for-aidaverdi-and-giuseppina-strepponi/>; KÜHNER, 25). GIUSEPPINA STREPPONIS Abhängigkeit – sie benötigte Engagements, um nach dem frühen Tod ihres Vaters (1832) bereits vor ihrer Volljährigkeit ihre mittellose Mutter und ihre Geschwister zu unterstützen – war wie jene anderer Opernprimadonnen von Bühneninhabern schamlos für Abenteuer ausgenützt worden. Vgl. auch hiernach, Rzz. 36 und 39.

<sup>56</sup> SOLERAS Vorlage stammte vom grossen Dichterfreund ALESSANDRO MANZONIS (vgl. das Zitat aus den *Lombardi* mit der anschliessenden Anspielung in *I promessi sposi*, in der Mitte des 11. Kapitels), TOMMASO GROSSI (1790-1853), der mit *I Lombardi alla prima crociata* TORQUATO TASSOS (1544-1595) Epos *Gerusalemme liberata* (1559-1574) ins Gedankengut des 19. Jahrhunderts übertragen hatte.

<sup>57</sup> MALISCH, *Lombardi* 316 und 319; dies vielleicht umso mehr, als der religiöse Anteil am Libretto (Taufe Orontes durch den Sünder Pagano beim Terzett im 3. Akt) nahelegen mochte, dass der Opernstoff der *Lombardi* bei französischen Vorbildern der *grande opéra* wie FROMENTAL HALÉVY (*La juive*, 1835), GIACOMO MEYERBEER (*Les Huguenots*, 1836) und GAETANO DONIZETTI (*Poliuto/Les martyrs*, 1838/1840) anknüpfen könnte. Die vom Mailänder Erzbischof KARL KAJETAN Kardinal GAYSRUCK (1769-1846) untersagte „Gotteslästerung“ einer Taufe am Jordan in einer Oper vermochte VERDI schliesslich beim Polizeichef dennoch durchzusetzen; die kirchliche Zensur beschränkte sich auf das Gebet Giseldas im 1. Akt 6. Szene (vgl. hiernach, Rz. 43 Fnn. 311 und 312). Und VERDI hatte ein weiteres Beispiel klerikaler Unberechenbarkeit und Willkür erfahren; am *priesterlichen* Charakter der Kleriker zweifelte er nicht länger – nur am *christlichen* (vgl. VERDIS Brief vom 9. Juni 1871 an VINCENZO LUCCARDI [hier zit. nach GREMLER, *Kirche*, 101], also zur Zeit der Entstehung der *Aida*).

<sup>58</sup> Diese Aufforderung ist immerhin das akkurate Gegenteil dessen, was das handverlesene Publikum an der Synode von Clermont-Ferrand 1095 auf Papst URBANS II. Aufforderung zu einem Kreuzzug - präzise inszeniert - „spontan“ ausgerufen hatte: „Deus lo volt!“ (KUSSEROW, 66). Nicht erst im *Don Carlo* oder in der *Aida*, sondern bereits in seiner 4. Oper also konterkarierte VERDI präzise klerikale Inszenierungen! Auch dies gilt es bei einer Aufführung seines *Requiem*s zu beachten. Vgl. auch hiernach, Rz. 143 Fn. 311!

<sup>59</sup> Zum Verständnis der Popularität dieses musikalischen Topos muss man sich vergegenwärtigen, dass seit der Schlacht von Lepanto (1571) bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die Türkei einerseits und die westeuropäischen Mächte Spanien, England und der Kirchenstaat andererseits zumeist via vorgeschobene Parteien wie die (türkisch unterstützten) Barbareskenstaaten von Tunis, Tripolis und Algier oder die Insel Malta des (vom Vatikan gesponserten) souveränen Malteserordens Schifffahrt und Handel auf dem Mittelmeer durch ausgedehnte wechselseitige Piraterie verunsicherten (vgl. dazu BONO, speziell 36-48 und 67-78). Die damalige Aktualität des Themas erklärt auch den Erfolg mancher Opern wie WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791) *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 (1782), GIOACHINO ROSSINIS (1792-1868) *L'italiana in Algeri* (1813) und *Il Turco in Italia* (1814), VINCENZO BELLINIS *Il pirata* (1827) oder GIUSEPPE VERDIS *Il corsaro* (1848).

<sup>60</sup> So zitiert VERDI in der kurzen Folge von Holzbläserakkorden im Gebet Giseldas eine Passage aus Desdemonas Klageweise *Assisa a piè dun salice* („Weidelied“) im 3. Akt GIOACHINO ROSSINIS Oper

VERDI auf seine Erfahrungen mit virtuosen Soloinstrumentalwerken aus seiner Bussetaner Zeit zurück; Anklänge an NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840) sind unverkennbar und versprachen positives Echo, wie bereits GIOACHINO ROSSINI mit dem Cellosolo zu Beginn der Ouvertüre seiner letzten Oper, *Guillaume Tell* (1829), in Frankreich, Italien und Österreich bewiesen hatte. Der I. Akt der *Lombardi* (La vendetta – Die Rache) beginnt in Mailand (die Kathedrale Sant’Ambrogio figurierte im Bühnenbild) und holte damit das Premierenpublikum buchstäblich dort ab, wo es war. VERDI gewann das Publikum damit im Sturm.

## 6. *Ernani*

**30** Mit *Ernani*, seiner fünften Oper, verliess VERDI diesen repetitiven Erfolgspfad. Er hatte neue Stoffe gesucht, Stoffe gehobener romantischer Literatur; fündig wurde er zunächst bei VICTOR HUGOS (1802-1885) Drama *Hernani* (1830). Drei Jahre zuvor hatte HUGO seinem Drama *Cromwell* eine programmatische Vorrede vorangestellt, welche auch für VERDIS Musiktheater von entscheidender Bedeutung werden sollte: Das Streben nach Wahrheit und nach Wirklichkeit, das Charakteristische sollte wichtiger werden als jenes der Klassik nach Schönheit.<sup>61</sup> Analog auch löste VERDI mit einer Aesthetik des Hässlichen den Belcanto ab. Zunächst hatte VERDI in der Tat an eine Vertonung des *Cromwell* gedacht; der Plan erwies sich indessen als unrealisierbar. Mit *Ernani* vertonte VERDI zum erstenmal ein Libretto, welches auf einem Schauspiel beruhte, und zum erstenmal ein Libretto FRANCESCO MARIA PIAVES.

**31** Schon allein der Umstand, dass ein Stück VICTOR HUGOS auf Mailands Opernbühne inszeniert werden könnte, versetzte KARL KAJETAN Kardinal GAYSRUCKS Theaterzensur wieder in Alarmbereitschaft<sup>62</sup>, obwohl die Oper für das Teatro La Fenice Venedig geschrieben und auch dort uraufgeführt wurde. Die fiktive Handlung des Stücks knüpft an historischen Personen an und thematisiert die Ehre. Für das heutige Verständnis ist es nötig in Erinnerung zu rufen, dass gesellschaftliche „Ehre“ bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine beherrschende Bedeutung hatte.<sup>63</sup> VERDI muss vor allem die in sich widersprüchliche Figur des betagten spanischen Edlen Don Ruy Gomez de Silva gereizt haben, das Werk zu schreiben. Mit mässigem Erfolg wurde die Oper am 9. März 1844 in Venedig uraufgeführt, später von GAETANO DONIZETTI auch in Wien zur Aufführung gebracht, und in Paris erweckte PIAVES Libretto VICTOR HUGOS scharfen Protest gegen die „plumpe Kontrafaktur“ seiner Tragödie, so dass die Oper dort ab der zweiten Vorstellung in *L’esule* (*Der Verbannte*) – umbenannt werden musste.<sup>64</sup>

**32** Seit Beginn des Jahres 1844 hatte VERDI auch seinen einzigen Schüler, DONNINO EMANUELE MUZIO (1821-1890), den er auch bei sich wohnen liess und an den er mit

---

*Otello* von 1816 (vgl. hiernach, Rz. 151 Bst. a mit Fn. 336). Und Paganos Szene mit dem Nonnenchor hinter der Bühne erinnert stark an die grosse Bariton-Szene in GIUSEPPE SAVERIO RAFFAELE MERCADANTES (1795-1870) Oper *Il giuramento*, die 1837 in Mailand uraufgeführt worden war und die VERDI dort gesehen haben dürfte (vgl. PORTER, 9).

<sup>61</sup> Vgl. MEIER, 40.

<sup>62</sup> Das Beispiel zeigt die Vermengung religiös und politisch motivierter kirchlicher Zensur in Mailand. Beispielsweise war dort der Applaus des Publikums Lautstärkenmaxima und einer Maximalzahl Vorhangsöffnungen unterworfen (!); vgl. MEIER, 36.

<sup>63</sup> Dies sieht man in Gesetzeskodifikationen der damaligen Jahrhundertmitte, in denen die Ehre direkt nach dem Personenrecht in eigenen Kapiteln an prominentester Stelle geregelt wurde, oder an den damals noch üblichen Herausforderungen zum Duell, der keine Folge zu leisten den Verweigerer ehrlos machte. So liess sich beispielsweise der amerikanische Verfassungsvater und Finanzminister unter US-Präsident THOMAS JEFFERSON (1743-1826), ALEXANDER HAMILTON (1757-1804), als grundsätzlicher Gegner des Duellierens 1804 vom damaligen US-Vizepräsidenten AARON BURR (1756-1836) im Duell erschossen, um nicht mit der Verweigerung des Duells seine Ehre zu verlieren. Vgl. dazu auch hiernach, Rz. 55.

<sup>64</sup> Dieses Vorspiel löste später auch den Urheberrechtsstreit zwischen HUGO und VERDI um *Rigoletto* aus (vgl. hiernach, Rz. 60 Fn.116 und Rz. 160 Tabelle 10).

unentgeltlichem Unterricht die Grosszügigkeit weitergab, die ihm sein Schwiegervater BAREZZI einst immer wieder hatte zukommen lassen. MUZIO dankte es VERDI sein Leben lang während seiner schliesslich noch recht erfolgreichen Dirigentenkarriere. Als Schüler diente er VERDI auch mit dem Abschreiben von Noten, mit Kochen, Erledigen von Botengängen und mit Pflege bei VERDIS häufigen gesundheitlichen Schwierigkeiten.

**33** Direkte Folge von VERDIS andauernder Überarbeitung wurden alsbald chronische Bronchitis, Rheuma und Magenbeschwerden. Nach dem *Lombarden* sollte VERDI allein in den Jahren 1844-1846 neben verschiedenen Liedern noch weitere vier Bühnenwerke, alles Literaturopern, schreiben: *I due Foscari* (1844 auf GEORGE GORDON Lord BYRONS historische Tragödie *The two Foscari* von 1821), *Giovanna d'Arco* (1845 auf FRIEDRICH SCHILLERS *Die Jungfrau von Orléans* von 1801), *Alzira* (1845 auf das Drama VOLTAIRES *Alzira et les Américains* von 1736) und *Attila* (1846 nach FRIEDRICH LUDWIG ZACHARIAS WERNERS Tragödie *Attila, König der Hunnen* von 1808). Derweil die Rollenverteilung (Sopran und Tenor für die Liebenden, Bariton für den Rivalen), der Opernaufbau in abgetrennten Nummernstücken, die stereotype Orchesterbegleitung in Akkorden, die Darstellung von Gefühlen der Vaterlandsliebe und des Kriegswillens, der Zuneigung und des Zweifels, der Enttäuschung und der Abneigung, von Ehranspruch und Rachedurst, von Hoffnung und Geknicktheit, Verletzung und Ohnmacht und die Vorliebe für für dunkle Szenen in der Nacht, in Krypta, Kerker und unterirdischen Gewölben in all diesen Opern noch konventionell fortgeschrieben werden, begann VERDI als erstes die Individualität von Vaterfiguren zu schärfen; als Beispiele stehen sowohl Francesco Foscari als auch Giovanna d'Arcos Vater Giacomo, der Hirt aus Domrémy.

## 7. *I due Foscari*

**34** *I due Foscari* brachten VERDI erneut mit der Zensur in Konflikt, diesmal freilich nicht vonseiten des Klerus, sondern venezianischer Theaterselbstzensur auf Druck noch lebender Mitglieder der in der Oper gezeigten Gegenspieler der FOSCARI, der Sippen LOREDANO und BARBERIGO in Venedig. VERDI hatte die Oper ursprünglich für das Theater La Fenice in Venedig komponieren wollen, dann aber durch *Ermani* ersetzt. Derlei Zensurprobleme erhöhten regelmässig noch den Zeitdruck zur Einhaltung der vom Impresario im Vertrag vorgegebenen Ablieferungstermine, da Premiere und Spielplan längst festgelegt waren und die Noten für Soli, Chor- und alle Orchesterstimmen zuvor noch kopiert, danach von den Sängern auswendig gelernt und schliesslich für die Bühne geprobt werden mussten. Aber der Stoff von *I due Foscari*, obwohl ausgesprochen dramatisch, liess VERDI nicht mehr los. Die Oper wurde dann am 3. November 1844 mit mässigem Erfolg am Teatro Torre Argentina in Rom uraufgeführt.

**35** Neben der akzentuierteren und differenzierten Charakterisierung der Vaterfigur begann VERDI in diesen Jahren, an die Stelle traditioneller Potpourri-Ouvertüren Orchestereröffnungen zu setzen, die stärker die musikalischen Charakterisierungen der *Titelfiguren* der Opern aufgriffen.<sup>65</sup> Neu in *I due Foscari* ist ausserdem, dass VERDI zur Kennzeichnung der drei Hauptfiguren und des Rats der Zehn erstmals systematisch Themen einsetzte, die aber – anders als bei WAGNER – jeweils zugleich den Worhythmus des Librettos abbilden; eine gesungene Melodie eignet dabei einzig dem Zehnerat. VERDI nahm damit voraus, was er in seinen Opern später zunehmend in der Charakterisierung der Situationen durch die Tonarten kultivieren sollte. In den *Foscari* aber brach VERDI damit die von FRANCESCO MARIA PIAVE allzu plakativ eingesetzten Schockeffekte, mit denen der Librettist den Mangel an Dramatik der Vorlage von Lord BYRONS *The two Foscari* wettzumachen versucht hatte; in der Oper finden sich häufig barkarolenartige Rhythmen, Viervierteltakte werden durch keine Triolen dynamisiert, und die Oper enthält keine einzige Stretta. Die mangelnde Handlung dieser offensichtlich bewusst überaus kurzen Oper überspielte VERDIS Musik durch Ineinanderfügen und Verdichten jeweils mehrerer Nummern,

<sup>65</sup> MEIER, 31f.

so dass im 2. Akt aus einer Arie ein Duett entsteht, das dann via Terzett zum Quartett anwächst. Die Musik verschaffte dem Geschehen so den langen Atem und die Spannung.<sup>66</sup> VERDIS kürzeste Oper sollte dadurch bedeutsam werden für seine weitere Entwicklung.

### 8. *Giovanna d'Arco*

**36** *Giovanna d'Arco*, von TEMISTOCLE SOLERA nochmals eher wild-pompös denn zwingend librettiert, schlug bei ihrer Uraufführung am 15. Februar 1845 in Mailand besser ein als *I due Foscari*. Dennoch lehnte VERDI das Angebot BARTOLOMEO MERELLIS zu einer neuen Oper, deren Stoff er selber bestimmen dürfe, anschliessend ebenso schroff ab wie irgendeine andere Fortführung der Zusammenarbeit mit der Scala di Milano, und beinahe ein Vierteljahrhundert lang hielt er diese Verweigerung aufrecht. VERDI reagierte damit zunächst auf eine undisziplinierte Probenarbeit an der Scala, auf MERELLIS – er steckte in finanziellen Schwierigkeiten – rigorose Knauzigkeit beim Chor und bei der Bühnenausstattung. Man geht aber kaum fehl, wenn man hinter VERDIS plötzlichem Abbruch jeglicher Zusammenarbeit mit der lombardischen Hauptbühne auch einen Zusammenhang mit seiner wachsenden Sympathie zu GIUSEPPINA STREPPONI vermutet, die von MERELLI, dem Impresario der Scala, schamlos für sexuelle Abenteuer ausgenützt worden war und von ihm ein Kind hatte, die nun aber mit früh angeschlagener Stimme keine Engagements mehr erhielt. Auf Anraten VERDIS verliess sie im Herbst 1846 Italien und gründete in Paris eine Gesangsschule. Ein bis heute versiegelter Brief VERDIS veränderte GIUSEPPINA Strepponis Leben von Grund auf.<sup>67</sup>

### 9. *Alzira*

**37** Infolge des Bruchs mit der Scala wuchsen auch der Druck auf VERDI und noch stärker sein Anspruch an sich selber. Stand nicht sein Ruf auf dem Spiel, wenn er mit seiner nächsten Oper nicht ausserhalb Mailands am Erfolg *Nabuccos*, der *Lombarden* und *Ernanis* anzuknüpfen vermöchte? Zudem stand er unter grössten Zeitdruck für die Komposition von *Alzira*, die er in 26 Tagen (!) hinzuklecksen hatte.<sup>68</sup> Die mühsame Reise mit der Postkutsche von Mailand, dem Aufführungsort der *Giovanna d'Arco*, nach Neapel hatte VERDI bereits geschwächt und wieder einmal seine Magennerven angegriffen; er wurde krank. SALVATORE CAMMARANOS Libretto strich – durchaus mit VERDIS Einverständnis – radikal den eigentlichen Gehalt aus VOLTAIRES Stück, die religiös-philosophisch-ethischen Diskurse, und reduzierte den Stoff auf das übliche Dreiecksdrama; VOLTAIRES aufklärerisch-klassisches Stück entsprach nicht mehr romantischem Dramenverständnis. Ironie: Wo der grosse antiklerikale Aufklärer eine ihm noch ethisch vertretbare Religiosität entworfen hatte, erschien er VERDI banal. VERDIS Umgang mit VOLTAIRES Stoff in *Alzira* zeigt, um wieviel antiklerikaler bereits der frühe VERDI dachte als VOLTAIRE. Die Uraufführung in Neapel im August 1845 war noch ein Erfolg; aber bereits die Übernahmen in Rom, Mailand, Parma und Turin begeisterten nurmehr mässig. VERDI selbst bezeichnete in einem Brief an Gräfin ANTONIETTA NEGRONI-PRATI MOROSINI die Oper später als „eigentlich schlecht“.<sup>69</sup> Die Zusammenarbeit mit einem der erfahrensten und versiertesten Librettisten der Zeit, SALVATORE CAMMARANO, hatte also *Alzira* keinen Erfolg zu sichern vermocht.

### 10. *Attila*

**38** Derweil hatte VERDI noch einen weiteren Opernvertrag zu erfüllen: Für das Teatro La Fenice in Venedig musste er für die Karnevalssaison 1846 eine Oper schreiben; bereits vor zwei Jahren hatte er dafür ZACHARIAS WERNERS romantisches Drama *Attila, König der*

<sup>66</sup> BUDDEN, *Foscari* 4.

<sup>67</sup> MEIER, 38. Vgl. auch hiervor, Fn. 55.

<sup>68</sup> CSAMPAI, *Zwischenstation* 4; FISCHER, *Zeittafel* 601. Zum Postkutschentransport durch den Kirchenstaat vgl. hiernach, Rz. 128 Fn. 263.

<sup>69</sup> „Quella è proprio brutta“; hier zit. nach CSAMPAI, 4.

*Hunnen* ausgesucht und FRANCESCO MARIA PIAVE, dem Venezianer Librettisten *Ernanis* und der *Due Foscari* Regieanweisungen notiert. Aber nach der müden Aufnahme der *Foscari* beim Römer Publikum waren in VERDI Zweifel aufgestiegen. Er wechselte den Librettisten aus. Den Librettierungsauftrag erhielt so nochmals TEMISTOCLE SOLERA, und was er im Prolog und den ersten beiden Akten aus historischen Fakten, aus WERNERS Drama und aus der eigenen Phantasie zu patriotischem Pomp zusammenschusterte, begeisterte VERDI. Als dann aber SOLERAS Gattin, die Sopranistin TERESA ROSMINA an der Scala bei der Aufführung von GAETANO DONIZETTIS *Gabriella di Vergy* ausgelacht wurde, brach sie ihren Vertrag mit der Scala, verliess Mailand und zog mit SOLERA nach Madrid. SOLERA stellte seine Arbeit am 3. Akt des *Attila* ein. So griff VERDI wieder auf PIAVE zurück, den er nach eigenen Anweisungen den 3. Akt librettieren liess, bevor er das Resultat SOLERA nach Madrid zur Stellungnahme sandte. SOLERAS Reaktion war nicht weniger theatralisch als seine Libretti: In seinem Antwortschreiben zeigte er sich „erschüttert ..., ein Werk, auf das ich nicht wenig stolz war, als *Parodie* enden zu sehen ... Fiat voluntas tua – der Kelch, den Sie mir zu trinken gegeben haben, ist zu bitter.“ Dies beendete VERDIS Zusammenarbeit mit SOLERA für immer. SOLERA klopfte später vergeblich wieder bei VERDI an.

**39** *Attila* hingegen hatte Erfolg: Im spannungsgeladenen Vorfeld der Revolution von 1848 wurden die patriotischen Anspielungen des Librettos im Publikum sehr wohl verstanden<sup>70</sup>; insbesondere das Duett Attila-Ezio in der 5. Szene des Prologs *Tardo per gli anni, e tremulo* löste nach den mehrfach wiederholten Schlussworten *Avrai tu l'universo, resti l'Italia, resti l'Italia a me* (Magst Du das Universum haben; Italien, Italien lasse mir)<sup>71</sup> ab der zweiten Vorstellung im *Teatro La Fenice* Begeisterungstürme aus, und auch Forestos Arie *Cara patria, già madre e reina* in der 7. Szene des Prologs wurde vom Publikum aus der Zeit der Opernhandlung (5. Jh. n.Chr.) unvermittelt in die politische Aktualität übersetzt. Rezensionen blieben zwar kühl; beim Publikum aber kam die Oper an allen Bühnen Italiens hervorragend an. Vielleicht wusste VERDI zu diesem Zeitpunkt noch nichts von den beiden Kindern, die GIUSEPPINA STREPPONI von NAPOLEONE MORIANI empfangen hatte, der – anderweitig verheiratet – sie daraufhin schmählich im Stich gelassen hatte; andernfalls hätte VERDI für den „Tenor des schönen Todes“ vielleicht nicht just für die Scala di Milano noch eine eigene Arie (*O dolore! Ed io vivea*) nachkomponiert. So oder so: VERDI lernte daraus für seine urheberrechtlichen Ansprüche, denn MORIANI machte die Arie zu Geld; alsbald kursierten fehlerhafte Nachdrucke. Dies war nicht die einzige bittere Erfahrung für den Maestro: seine gesundheitlichen Probleme erschwerten ihm den Abschluss der Oper; doch dass LUCCA die Verlagsrechte erworben hatte, setzte VERDI dem gnadenlosen Diktat dieses Kulturmanagers aus. Musikalisch ist *Attila* über weite Strecken derb-plakativ, die Orchesterbegleitung zumeist akzentuiert-massiv. Die stark angegriffene Gesundheit zwang VERDI daraufhin nach Anordnung der Ärzte zu striktem sechsmonatigem Kompositionsstopp. Nachdem VERDI Zeuge bei der offiziellen Trennung seiner beiden Freunde CLARA und ANDREA MAFFEI gewesen war, erschloss ihm ein gemeinsamer Kuraufenthalt in Recoaro bei Vicenza mit ANDREA MAFFEI in dessen Übersetzungen nach der *Jungfrau von Orléans* weitere Werke FRIEDRICH SCHILLERS sowie verschiedene Dramen von SHAKESPEARE.

## 11. *Macbeth*

**40** SHAKESPEARES *Macbeth* war für VERDI in englischer Sprache nicht zu verstehen; dank der Übersetzung seines Freundes GIULIO CARCANO konnte VERDI das Drama jedoch italienisch lesen und war fasziniert. Von seinem Librettisten PIAVE verlangte er, „in den Versen kein überflüssiges Wort stehen“ zu lassen: „Alles muss etwas aussagen“. Unzufrieden mit dem Resultat, desavouierte er PIAVE nach Dutzenden eigener Abänderungen und zog ANDREA MAFFEI zur Bearbeitung des Librettos bei. Mit diesem Bühnenwerk ging VERDI ein hohes Risiko ein: In der ganzen Oper finden sich weder

<sup>70</sup> BUDDEN, *Attila* 7f, in der deutschen Version freilich mit grotesk sinnstörenden Übersetzungsfehlern.

<sup>71</sup> In einer Passage dieser wiederholten Worte zitierte VERDI dabei Note für Note aus seinem *Ernani*. Vgl. BUDDEN, *Attila* 8 unter Hinweis auf CHARLES OSBORNE.

Liebesintrige noch Heldentenor! Und SHAKESPEARE zu kürzen, war denn doch ein ganz anderes Unterfangen als Lord BYRON oder ZACHARIAS WERNER. Emotionen konnte die Oper darstellen, die Beweggründe der verschiedenen Handelnden kaum. Für diese düsterste all seiner Opern lehnte VERDI die vom Theater für die *Lady Macbeth* vorgesehene Sopranistin EUGENIA TADOLINI-SAVONARI wegen ihrer wundervollen, voluminösen und reinen Stimme ab; *Lady Macbeth* erfordere eine böse, raue, erstickte und dumpfe Stimme.<sup>72</sup> Damit setzte VERDI ein erstes Mal Massstäbe seiner neuen Aesthetik des Hässlichen. Zudem vertonte er in den Hexenchören triviale Vulgarität.

**41** In der Oper überwiegt bei *Macbeth* stammelndes Deklamieren; dumpfe, ersterbende Stimme artikuliert sein plagendes Gewissen, derweil *Lady Macbeths* Legato-Motive ihre Lust an Macht demonstrieren, die über Leichen geht. Verschiedenartig auflösbare Harmoniefolgen, enge Intervalle, kurze Motive in bohrender Wiederholung, fahle Klangfarben mit Englischhorn, tiefen Klarinetten und Streichersordino, pendelnde chromatische Tonleitern und variierte Motivwiederholungen in wechselnden Tempi und dunkelstem f-moll charakterisieren die Unruhe der Hauptfiguren, Melodiefragmente in ausdrucksstarken Halbtonschritten ihre Ohnmacht. VERDI widmete diese Oper seinem Schwiegervater ANTONIO BAREZZI in anhaltender Dankbarkeit für dessen Vertrauen und treue Unterstützung.<sup>73</sup> Ausdrücklich verbot er RICORDI, die Oper für eine Aufführung an der Scala freizugeben. Die Uraufführung am 14. März 1847 unter VERDIS eigenem Dirigat am Teatro della Pergola in Florenz erhielt seitens des Publikums grossen Applaus, nicht aber von der Kritik: Sie verglich *Macbeth* mit CARL MARIA VON WEBERS *Freischütz* und GIACOMO MEYERBEERS *Robert le diable*. Ihnen gegenüber fiel die stoffadäquate Hässlichkeit von *Macbeth* ab. Für die Rezensenten galt: Wenn Romantik, dann nicht nur wild, sondern auch schön.

## 12. *I masnadieri*

**42** Mittlerweile war VERDI längst ein international beehrter Komponist geworden. LÉON ESCUDIER für das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel sowie für französische Bühnen und BENJAMIN LUMLEY für das Haymarket Theatre in London, das königliche Theater für italienische Opern, hatten seit 1845 versucht, ihn für Opernaufträge zu gewinnen.<sup>74</sup> ESCUDIER wollte von VERDI eine *grand opéra*; VERDI dachte zunächst an eine Ergänzung des *Attila*, bevor er sich zur Umarbeitung der *Lombardi alla prima crociata* entschloss. Mit LUMLEY einigte er sich nach längerem Zögern (er hatte zunächst an WILLIAM SHAKESPEARES *King Lear* gedacht<sup>75</sup>) unter dem Einfluss seiner Gespräche mit ANDREA MAFFEI und wegen der verfügbaren Sänger<sup>76</sup> auf eine Vertonung von SCHILLERS *Räubern*. Und dem Verleger und Impresario FRANCESCO LUCCA – ehemals Kopist bei RICORDI, mittlerweile dessen schärfster Konkurrent – schuldete VERDI ja noch die Komposition von *Il corsaro*: Mit diesem Stoff hatte sich LUCCA nach langen vergeblichen Versuchen VERDIS Bereitschaft zur ersten Oper für seinen Verlag statt für jenen RICORDIS eingeholt, weil er dem Maestro Aufführungen in London in Aussicht gestellt hatte, als dieser RICORDI wegen der Publikation einer vernichtenden Kritik zu *Giovanna d'Arco* in der verlagseigenen Zeitschrift *gram* gewesen war. Völlig ungelegen kam VERDI die Nachfrage aus dem Ausland kaum. LUCCA hatte er zwar während seiner Krankheit bereits als sehr unangenehmen Verhandlungspartner kennen gelernt. Aber LUMLEY und ESCUDIER konnten ihm ausländische Bühnen öffnen. Schliesslich hatte er mit der Scala in Mailand gebrochen. Zudem war GIUSEPPINA STREPPONI, ohne

<sup>72</sup> Vgl. CESARI/ALESSANDRO, *Coppialettere* 61. Diese Stimme fand VERDI bei MARIANNA BARBIERI-NINI.

<sup>73</sup> Zu allem MEIER, 39-43.

<sup>74</sup> Als Nichtengländer hatte vor VERDI im 19. Jahrhundert einzig CARL MARIA VON WEBER den Auftrag zur Komposition einer Oper für eine Londoner Bühne erhalten. BUDDEN, *Masnadieri* 5.

<sup>75</sup> Mit *Re Lear* sollte VERDI dann noch jahrzehntelang liebäugeln – am Ende allerdings vergeblich.

<sup>76</sup> Zuerst hatte VERDI die *Masnadieri* für Florenz und den *Macbeth* für London komponieren wollen; da aber das Teatro della Pergola in Florenz über keinen geeigneten Tenor für Carlo Moor verfügte, tauschte VERDI seine Angebote schliesslich aus und vergab den *Macbeth* nach Florenz und die *Masnadieri* nach London. Aus diesem Werdegang erklärt sich der deutlich traditionellere Zuschnitt der bereits früher konzipierten *Masnadieri*. BUDDEN, *Masnadieri* 5.

Chance auf weitere Opereingagements in Italien, 1845 auf VERDIS Rat hin nach Paris gegangen, um dort eine Gesangsschule zu eröffnen.<sup>77</sup> Und GIUSEPPINA hatte damit Erfolg.

**43** VERDI begann zunächst mit *I masnadieri*, dem Stoff für das Haymarket Theatre in London; er komponierte die Oper zwischen Ende März und Mitte Mai 1847, bevor er sich mit seinem Schüler MUZIO umgehend auf die Reise nach England machte.<sup>78</sup> Die weitgehend konventionelle Oper zeigt drei bedeutende Aspekte: Zum Ersten schrieb VERDI die Rolle der Amalia offensichtlich ihrer Interpretin bei der Uraufführung auf den Leib: JENNY LIND, der „schwedischen Nachtigall“<sup>79</sup>, deren Stimmumfang nach unten sehr limitiert war, die aber über einen in höchsten Höhen wunderbar leichten lyrischen Koloratursopran verfügte. Dem entsprechend fehlen der Sopranrolle anders als etwa in *Ernani* oder *Attila* jegliche tiefen Töne; dafür brilliert ihre Cavatine „*Lo sguardo avea degli angeli*“, frei von jeder Wiederholung, mit Trillern und schnellen Läufen. Zum Zweiten enthalten die Ouvertüren zum ersten und zum zweiten Akt je ein Violoncellosolo; auch diese hat VERDI dem Interpreten auf den Leib geschrieben: ALFREDO PIATTI, den der Maestro aus seinen Studienjahren in Mailand kannte, war mittlerweile erster Solocellist des Theaters Ihrer Majestät: VERDI vergass schlecht – im Bösen wie im Guten.<sup>80</sup>

**44** Der dritte wichtige Aspekt der *Masnadieri* betrifft den Schluss aller vier Opernakte: Zum erstenmal gelang es VERDI, dem Schema „Largo concentrato – Stretta“ zu entkommen. Dieser Verzicht auf effektvolle Beschleunigung im abschliessenden Ensemble – er hatte sich Ende des 18. Jahrhunderts in der *Opera buffa* durchgesetzt und war seit ROSSINI zum Allerweltsschema aller Operntypen geworden – war deshalb von Bedeutung, weil er die damit verbundene Trivialisierung der *Opera seria* erkannte und fortan vermied.<sup>81</sup> Zur Premiere am 22. Juli 1847 erschien auch Königin VICTORIA; VERDI erntete frenetischen Applaus. Nach der zweiten Aufführung (26. Juli 1847) überliess VERDI die Stockführung dem irischen Komponisten und Dirigenten MICHAEL WILLIAM BALFE (1808-1870) und reiste aus London ab. Seinem Schüler und Reisebegleiter MUZIO zufolge behagten VERDI im chaotischen Gewimmel Londons bei aller Faszination<sup>82</sup> der Wein, das Klima und die kohlegeschwängerte Luft nicht.<sup>83</sup> VERDI reiste nach Paris. Für seine nächste Oper blieben bis zur Uraufführung noch vier Monate.

### 13. Jérusalem

**45** VERDI hatte sich schliesslich dafür entschieden, für Paris *I Lombardi alla prima crociata* umzuschreiben – aus historischer Sicht gewiss kein übler Entscheid: Wäre der historische Kern des *Attila*-Stoffes in Frankreich nur als fremder Import zu vermitteln gewesen, so galt für die *Lombarden* exakt das Umgekehrte: SOLERAS ursprüngliches Libretto der *Lombarden* war eine Reduktion des Stoffs von TORQUATO TASSO in der Adaptierung TOMMASO GROSSIS gewesen; aber mit der Auslösung des 1. Kreuzzugs 1096-1099 n.Chr. hatte die Lombardei historisch so gut wie nichts zu tun gehabt. Die Einrichtung der Oper für Paris eröffnete den Librettisten ALPHONSE ROYER (1803-1875) und GUSTAVE VAËZ (1812-1862, eigentlich JEAN-NICOLAS-GUSTAVE VAN NIEUWEN-HUYSEN<sup>84</sup>) die Möglichkeit, den

<sup>77</sup> Vgl. hiervor, Rz. 27 mit Fn. 55 und hiernach, Rz. 47.

<sup>78</sup> Vgl. hiernach, Rz. 104.

<sup>79</sup> Zu ihr vgl. WILI, *Ave* 59 Rzz. 160f mit Fn. 219.

<sup>80</sup> BUDDEN, *Masnadieri* 6. Diese Freundschaft hielt lebenslanglich: ALFREDO PIATTI (1822-1901) erfreute zusammen mit dem russischen Pianisten und Komponisten ANTON GRIGORIEWITSCH RUBINSTEIN (1829-1894) die VERDIS, ARRIGO BOITO und GIULIO RICORDI in deren Salon im Grand Hôtel in Mailand am 5. Dezember 1891 mit einem spontanen Konzert. FISCHER, *Zeittafel* 626.

<sup>81</sup> BUDDEN, *Masnadieri* 6; JOERG, 649.

<sup>82</sup> VERDIS Einkünfte aus den *Masnadieri* waren immerhin um das Vierfache grösser als jene für jede seiner bisherigen Opern in Italien.

<sup>83</sup> MEIER, 43f.

<sup>84</sup> VAËZ hatte bereits mehrere erfolgreiche Opern GAETANO DONIZETTIS librettiert, so etwa *Lucia di Lammermoor* (1835) und *La favorite* (1840).

Opernstoff dem historischen Anfangsgeschehen der Kreuzzüge in Frankreich und einigen ihrer Protagonisten anzunähern. Der 1. Akt wurde aus Mailand in den Palastgarten des geschichtlichen Kreuzfahrtsgrafen Raymond de Toulouse verlegt. Das Eifersuchtsmotiv entzweit nicht mehr zwei Brüder, sondern den Bruder des Grafen (Roger) mit dem jungen Adligen Gaston, dem Bräutigam der Grafentochter Héléne. Änderungen wurden aber so angelegt, dass die musikalischen Paradenummern aus den *Lombarden* übernommen werden konnten: Auf VERDIS eigenes Betreiben blieb die Cabaletta der Héléne – szenenmässig verschoben mit inhaltlich veränderter Bedeutung – ebenso erhalten wie der Unisono-Chor *O Signore dal tetto natio* (*O Herr, Du hast uns gerufen mit heiligem Versprechen*, 4. Akt, vorletzte Szene) der im selben Rhythmus erklingt wie der Gefangenenchor *Va, pensiero, sull'ali dorate* aus dem *Nabucco*. In *Jérusalem* freilich ist der verzweifelte Heimwehchor der durstenden Pilger (2. Akt 1. Szene Mitte) interessanterweise textlich markant verändert: *Ô mon Dieu! Ta parole est donc vaine* (*O mein Gott, Dein Wort ist also vergebens*). Ausserhalb des klerikal geprägten und zensurversessenen Italien<sup>85</sup> liessen sich die Gedanken auf der Bühne ungeschminkt äussern. Bereits ein Vierteljahrhundert vor dem *Requiem* nutzte VERDI seine eingängigsten Melodien zur Äusserung seiner abgrundtiefen Zweifel. Erhalten blieben dem Werk immerhin die (konstruierte) zentrale dramatische Triebfeder romantischer Opern: ein Liebespaar aus feindlichen Lagern sowie die mannigfachen Chöre.

**46** Ausstattungsbefehle wurden die elf Szenen der *Lombarden* in *Jérusalem* auf sieben entsprechend üppigere Tableaux reduziert. Neben den für eine *grand opéra* nötigen Ballettszenen in den Palastgärten des Emirs (3. Akt 1. Szene) schuf VERDI für *Jérusalem* insbesondere zu Beginn der Oper neue Teile für Gaston und wertete damit die Heldenrolle für den Pariser Startenor GILBERT DUPREZ deutlich auf; ausserdem komponierte er neu die gesamte Szene der öffentlichen Entehrung Gastons in Palästina und des Todesurteils über ihn (3. Akt 2. Szene). Interessant gestaltete VERDI dabei die Rolle des päpstlichen Legaten: Er fordert ungeachtet des nicht klar erstellten Sachverhalts Entehrung und Todesurteil für Gaston. Nicht erst im *Don Carlos* (1867) und in der *Aida* (1871), sondern bereits in *Jérusalem* (1847) also zeigte VERDI seine tiefe Abneigung gegen den Klerus. Was er bei den *Lombarden* an Zensur erlebt hatte, hatte das Mass bereits voll gemacht - dabei sollten ihm weit schlimmere Erfahrungen erst noch bevorstehen. Wie wichtig VERDI all diese Änderungen gegenüber den *Lombardi* waren, zeigen seine (unrealistische) Forderung an GIOVANNI RICORDI, seinen Verleger, die Aufführung der ins Italienische rückübersetzten Oper (*Gerusalemme*) einzig um das Ballett gekürzt zuzulassen und sämtliche anderen Streichungen mit einer Konventionalstrafe von 1000 Francs zu verhindern; der Gräfin APPIANI schwärmte VERDI, die *Lombardi* seien völlig umgekrempelt. Unverkennbar hatte VERDI in Paris für diese Neuerungen und Straffungen örtliche Impulse der *grand opéra* studiert und genutzt: Das einzig vom Hornsolo begleitete Duettino zwischen Gaston und Héléne nimmt GIACOMO MEYERBEERS *Hugenotten* mit der Viola d'amore-Begleitung zu Raouls *Blanche comme la blanche hermine* auf; kaum zufällig besuchte MEYERBEER dann wiederholt Vorstellungen von *Jérusalem*. Gastons Ankunft mit den verdurstenden Knappen in der Höhle Rogers, des Eremiten nahm tonmalerisch auf, was DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER in *La muette de Portici* angeregt hatte, und das Zwischenspiel nach Hélénes Gebet stellte den Sonnenaufgang mit den Mitteln von FÉLICIEN-CÉSAR DAVIDS (1810-1876) Ode-symphonie *Le désert* (1844) dar, die VERDI bereits in Mailand sehr beeindruckt hatte.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Vgl. hiervor, Rz. 28 mit Fn. 57: Der Mailänder KARL KAJETAN Kardinal GAYSRUCK hatte VERDI vor der Uraufführung der *Lombardi* mit Zensur bedrängen lassen wegen der Taufszene in Palästina und wegen des Gebetes *Ave Maria*, die in einer Oper nicht geduldet werden könnten. Derlei Anspielungen haben bei VERDI Funktion: Inner- wie aussermusikalisch stellte VERDI in seinen Opern auch laufend aktuelle Bezüge her – vom Cellosolo für seinen Freund PIATTI in den *Masnadieri* über die Vaterlandsliebe im *Attila* und den *Lombarden* zur unvoreilhaften Darstellung des Klerus in *Jérusalem*, *Don Carlo* und *Aida*. Dies ist für die Deutung des *Requiem*s im Auge zu behalten, das ja angesichts des laufenden Kulturkampfes zwischen römischem Klerus und freiheitlicher Zivilisation akzentuiert ein *Requiem* auf ROSSINI oder MANZONI ist – eine Stellungnahme.

<sup>86</sup> BUDDEN, *Grand Opéra* 30.

**47** In der handschriftlichen Originalpartitur brachte VERDI versteckt gemeinsam mit GIUSEPPINA STREPPONI seine eigene Liebeserklärung unter. Im Duett Gaston – Hélène (2. Akt 2. Szene Finale) finden sich in der Urschrift die Handschriften beider<sup>87</sup>, und zwar – man beachte dieses bedeutsame Detail – mit *vertauschten* Rollen<sup>88</sup>:

|                         |                                      |                           |
|-------------------------|--------------------------------------|---------------------------|
| <i>Gaston:</i>          | <i>Französische Originalpartitur</i> | <i>Gaston:</i>            |
| Ma gloire flétrie !     |                                      | Mein Ruhm ist hin!        |
| Famille ... patrie ...  | Handschrift GIUSEPPINA STREPPONIS    | Familie ... Vaterland ... |
| J'ai tout perdu.        |                                      | Ich habe alles verloren.  |
| <i>Hélène:</i>          |                                      | <i>Hélène:</i>            |
| Non ! Moi je te reste ! | Handschrift GIUSEPPE VERDIS          | Nein! Ich bleibe Dir!     |
| C'est pour la vie !     |                                      | Für das ganze Leben!      |

Der Oper war in der französischen Fassung ein schöner Erfolg beschieden; doch in Italien zog man die *Lombarden* vor. Dies lag weniger an der teilweise holprigen Übersetzung als an der Verständlichkeit italienisch-patriotischer Anspielungen, die der historisch adäquateren französischen Version zwangsläufig abgehen musste. Ab 1880 verschwand *Jérusalem* weitestgehend aus den Spielplänen und vermochte sie von vereinzelt Ausnahmen abgesehen nicht wieder zu erobern.

#### 14. *Il corsaro*

**48** Nach der Uraufführung von *Jérusalem* zog es VERDI weit weniger rasch aus Paris fort als nach der Uraufführung der *Masnadieri* aus London. Dabei war ihm die High Snobietät Frankreichs keineswegs sympathischer als jene Englands. Gewiss: Er hatte noch das ursprünglich für London erdachte BYRON-Projekt fertigzustellen, *Il corsaro*, die letzte der drei mit LUCCA vereinbarten Opern.<sup>89</sup> Und LUCCA zu treffen – dazu war VERDI nach den Erfahrungen anlässlich seiner Krankheit und nach dem Beharren LUCAS auf dem Vertrag jede Lust vergangen. So sandte VERDI die Partitur am 12. Februar 1848 LUCCA aus Paris mit einer blossen Anmerkung zu, diese Oper sei LUCAS alleiniges Eigentum; er könne damit machen, was er wolle.<sup>90</sup> *Il corsaro* sollte denn auch die einzige Oper werden, deren Uraufführung (25. Oktober 1848 im Teatro Grande in Triest) VERDI – trotz hervorragender Besetzung – nicht mit seiner Gegenwart beehrte. Dies wurde in gehässigen Rezensionen lokaler Zeitungen übel vermerkt. Im Hinblick auf die Perspektiven einer Uraufführung in London hatte sich VERDI für PIAVES Libretto zum *Corsaro* 1845 begeistert und mehrere Versuche LUCAS zurückgewiesen, ihn vom BYRON-Stoff abzubringen, und selbst nach der monatelangen krankheitsbedingten Pause hatte er 1846 PIAVES Bitte um Rücksendung des Librettos zwecks anderweitiger Verwendung abgelehnt, weil er davon unvermindert fasziniert sei. Aber in den beiden Jahren seither war ihm die Lust am Thema abhanden gekommen.

**49** In der Tat fallen *Il corsaro* wie *I masnadieri* gegenüber *Macbeth* etwas ab, wirken verstaubt konventionell. Grund: VERDI liess regelmässig vor der Librettierung Librettoskizzen erstellen. Im Falle der *Masnadieri* und des *Corsaro* waren diese Skizzen vor *Macbeth* geschrieben worden. Sie bestimmten weithin die Gestalt einer Oper. Hatte VERDI bis 1846 am herkömmlichen Geflecht des Melodramma Gefallen gefunden, hatte sich dies nach

<sup>87</sup> MEIER, 48.

<sup>88</sup> Der Tausch der Rollen in der handschriftlichen Wiedergabe zeigt autobiographische Bezüge an: GIUSEPPINA STREPPONIS Primadonnenkarriere war zerbrochen, der Ruhm dahin; sie hatte um des Brotes willen gar Italien, ihr Vaterland, verlassen müssen; und ihre drei Kinder hatte sie kirchlichen Kinderheimen und Pflegefamilien überlassen müssen – sie hatte alles verloren. VERDIS Antwort: Er blieb ihr. Diese Zusammenhänge werden von MEIER, 48 völlig übersehen. Vgl. dazu hiervor, Rz. 27 Fn. 55 und Rz. 36.

<sup>89</sup> Nämlich *Macbeth*, *I masnadieri* und *Il corsaro*. LUCCA hatte auch für LUMLEY kontraktiert, um VERDI mit einer Aufführung in London locken zu können.

<sup>90</sup> BUDDEN, *corsaro* (unpaginiert) 5.

seiner Krankheit und dem Erholungsaufenthalt mit ANDREA MAFFEI gründlich geändert. So wie VERDI aber keine Oper vom Anfang zum Schluss schrieb, sondern regelmässig mit der Vertonung der ihn am meisten interessierenden, konfliktrichtigsten Szenen begann, waren zum *Corsaro*<sup>91</sup> und den *Masnadieri* die Kernelemente bereits vertont gewesen, als er sich an *Macbeth* gemacht hatte. *Macbeth* hatte VERDI neue dramatische Perspektiven eröffnet; hinterher musste er aber noch die bereits vorher begonnenen Werke fertig stellen. Den wichtigsten Teil der Neuerungen im *Corsaro* hatte VERDI bereits 1846 geschaffen: Die Gefängniszene mit Geigen und Cellosoli, vor allem aber mit einem sich in Stimmungswechseln glaubhaft entwickelnden Dialogduett. Wie die Oper fertig stellen?

**50** VERDI wählte verschiedene Mittel: Für Szene und Arie des Corrado *Si, de' corsari il fulmine* im 1. Akt scheute er sich nicht, Carlo Moors *Nell'argilla maledetta* aus dem Ende der 2. Szene des 1. Akts seiner Londoner Oper *I masnadieri* vom gleichen Jahr zu parodieren.<sup>92</sup> Gulnaras Cavatine zu Beginn des 2. Aktes *Vola talor dal carcere* lässt in der Zeile *spazia in un ciel d'amor* Harmoniefolgen FRÉDÉRIC CHOPINS anklingen.<sup>93</sup> Aber das Duett zu Beginn des 3. Aktes zwischen Pascha Seid und seiner Liebingsklavin war nach VERDIS Gusto: Das zärtliche Angebot schlägt nach der Ablehnung durch die Gefangene in Wut um, und in der anschliessenden Cabaletta lässt VERDI die beiden Stimmen in gewoltem Bruch mit der Tradition ausnahmslos getrennt verlaufen, um das Gefälle zwischen liebessüchtigem Tyrannen und innerlich freier Sklavin musikalisch hörbar zu machen. Dennoch: An dieser Oper hing VERDI später nie. Sein Verbleib in Paris liess ihn gar den Aufstand in der Heimat verpassen, die *Cinque giornate di Milano* (18.-22. März 1848), die Vertreibung österreichischer Herrscherfamilien aus der Toscana, aus Modena und Parma; Venedig wurde für kurze Zeit wieder eine unabhängige Republik.<sup>94</sup> Und doch: Nach einem kurzen Abstecher in die Heimat im April/Mai 1848 zum Kauf eines Grundstücks in Sant'Agata bei Busseto zog es VERDI – bemerkenswerter Weise auf dem damals immer noch beschwerlichen Weg durch die Schweiz – nach Paris zurück, für einen unvergesslichen Sommer fernab von Aufstand und Grosstadtgetue mit GIUSEPPINA in Passy. Dort fühlte sich VERDI „gewissermassen im Himmel“.<sup>95</sup>

### 15. La battaglia di Legnano

**51** Die Idee zu *La battaglia di Legnano* hatte VERDI, angesteckt durch den halb Europa überziehenden Aufstand und besonders natürlich die in Italien ausgebrochenen Unruhen, auf intensiver Suche nach einem revolutionären Opernstoff zusammen mit SALVATORE CAMMARANO noch in Paris ausgeheckt. In Passy begann er mit der Arbeit daran. Auch sonst vergass er die Heimat in diesen glücklichen Tagen keineswegs, auch wenn seine Petition zugunsten einer französischen Intervention in Italien gegen General RADEZKIS Überhand gewinnende österreichische Truppen von General CAVAIGNAC keine Antwort erhielt<sup>96</sup>: GIUSEPPE MAZZINIS (1805-1872) Wunsch nach Unterstützung der italienischen Unabhängigkeitskämpfer erfüllte VERDI am 18. Oktober 1848 mit der Übersendung seiner

<sup>91</sup> Beim *Corsar* waren dies aus dem 3. Akt das Gefängnisduett Gulnara-Corrado und das Schlussterzett Medora-Gulnara-Corrado – unzweifelhaft das Glanzstück der Oper.

<sup>92</sup> BUDDEN, *corsaro* (unpaginiert) 5f.

<sup>93</sup> BUDDEN, *corsaro* (unpaginiert) 5f. FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN (1810-1849) lebte zur Zeit von VERDIS Pariser Aufenthalt 1847/1848 – bereits schwer von seiner Krankheit gezeichnet – noch in Paris und gab seine letzten Konzerte. Man erinnere sich: Eine Pianistenkarriere wie CHOPIN hatte VERDI ursprünglich angepeilt (vgl. hiervor, Rzz. 6-9 und 11 mit Fnn. 8 und 9).

<sup>94</sup> VERDIS Freund und Librettist FRANCESCO MARIA PIAVE wurde infolgedessen als Soldat in die neu aufgestellte Venezianer Garde rekrutiert. BUDDEN, *Legnano* 5.

<sup>95</sup> Fünf Jahre später liess VERDI Alfredo Germont zu Beginn des 2. Aktes von *La traviata* in einem Pariser Vorort („*Casa di campagna presso Parigi*“) singen: „Dacchè la mia Violetta agì per me lasciò, dovizie, amori e le pompose feste ... mi credo quasi in ciel“. Während dieser Monate war auch ALEXANDRE DUMAS des Jüngeren (1824-1895) Roman *Dame aux camélias* erschienen, der 1852 zum Drama umgearbeitet auf Bühnen von Paris aufgeführt wurde und den Stoff zu *La Traviata* abgab.

<sup>96</sup> Vgl. hiernach, Rz. 147 Fn. 325.

Schlachthymne *Suona la tromba* für dreistimmigen Männerchor auf den MAZZINI gewidmeten *Inno militare* von GOFFREDO MAMELI (1829-1847). Eben erst war im Kirchenstaat der um Aussöhnung mit den gemässigten Vertretern des Risorgimento um den Begründer der Neuwelfen, den Priester VINCENZO GIOBERTI (1801-1852) bemühte TERENCE MAMIANI DELLA ROVERE (1799-1855) am 14. September 1848 bereits nach vier Monaten als Innen- und damit auch Premierminister gestürzt und durch den italienisch-genferisch-französischen Trippelbürger PELLEGRINO LUIGI EDOARDO ROSSI (1787-1848)<sup>97</sup> ersetzt worden. Nach dem erfolgreichen Attentat auf PELLEGRINO ROSSI (15. November 1848) floh Papst PIUS IX. am 23. November 1848 ins Exil in Gaëta zwischen Rom und Neapel, von wo er nach der Kapitulation der Freischaren GIUSEPPE GARIBALDIS vor der französischen Übermacht am 3. Juli 1849 erst im Frühjahr 1850 nach Rom zurückkehren sollte. Vom 9. Februar bis zum 3. Juli 1848 dirigierte ein Triumvirat um GIUSEPPE MAZZINI die "römische Republik".

**52** In dieser gespannten Lage schuf VERDI nun mit CAMMARANO *La battaglia di Legnano* auf ein Thema aus der Geschichte Italiens.<sup>98</sup> Dabei zeigt die Oper durchaus ihren Entstehungsort Paris, wenn Lidas Melancholie im 1. Akt (*Quante volte come un dono al Signor la morte ho chiesta!*) durch eine Kantilene ausgedrückt wird, die an FRÉDÉRIC CHOPINS *Nocturnes* erinnert. Der Eröffnungsschor der Oper zeigt eine Versammlung der lombardischen Liga und mag durch das Treffen der Schweizer Kantone im Chorfinale des 2. Aktes von GIOACHINO ROSSINIS *Guillaume Tell* (*Nous avons su braver, nous avons su franchir les perils ... Dans l'ombre et le silence*) angeregt worden sein: Auch bei VERDI mündet die Szene in den heiligen Eid auf die Befreiung des Landes von den Feinden. Die düstere Entsprechung dazu bildet die Eröffnung des 3. Aktes mit Arrigos Beitritt zum Bund der Todesritter. Das in die Kriegssituation eingewobene (vermeintliche) Dreiecksdrama löst sich in der Schlusszene auf, wenn der sterbende Arrigo, nachdem er Barbarossa erschlagen hat, seinem eifersüchtigen Freund Rolando eröffnet, seine Frau Lida sei unschuldig: *Per la salvata Italia ... per questo sangue il giuro siccome puro è un angelo il cor di Lida è puro* (Bei Italiens Rettung, bei meinem Blute schwöre ich, dass Lidas Herz so rein wie das eines Engels ist), was dann von Terzett und anschliessend vom Chor mit *Chi muore per la patria alma sì rea non ha* (Wer für sein Vaterland stirbt, kann keine Schuld im Herzen tragen) quittiert wird.

**53** Neuerdings schloss VERDI Massenszenen mit modulierenden Akkorden ab. Kein Wunder, schlugen zündende Melodien auf solche Worte bei der Uraufführung am 27. Januar 1849, keine zwei Wochen vor Ausrufung der Römer Republik, beim Römer Publikum ein: Der gesamte 3. Akt der Oper, bei der VERDI selber Regie und Orchester führte, musste wiederholt werden! Das Glanzstück der Oper ist dennoch der 2. Akt, in dem Arrigo und Rolando gemeinsam den Stadtrat von Como zur Unterstützung der lombardischen Liga anhalten, als unerwartet Kaiser Barbarossa erscheint. Die beiden Freunde und Helden malen den Comaschi aus, welchen Fluch sie bei künftigen Generationen auf sich laden,

<sup>97</sup> Als Rechtsprofessor und Genfer Tagsatzungsgesandter arbeitete PELLEGRINO ROSSI vom Sommer und Herbst 1832 den „ROSSI-Plan“ zur Revision des Bundesvertrags von 1815 aus, der aber in der Eidgenössischen Tagsatzung 1832-1847 die nötige Einstimmigkeit nicht zu finden vermochte, bis er 1848 nach dem Sonderbundskrieg zum Rohentwurf der Bundesverfassung wurde, die in ihren Kernpunkten bis heute weiterwirkt. Vgl. ALFRED DUFOUR: Art. *Pellegrino Rossi*. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS Bd. X. Basel 2011, 459f = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7230.php>.

<sup>98</sup> Sein anfängliches Projekt *Cola Rienzi* auf EDWARD GEORGE BULWER LITTONS (1803-1873) Roman *Rienzi, the last of the Roman Tribunes* (1835) liess sich VERDI durch CAMMARANO ausreden, weil darin die Römer am Ende schlecht wegkommen. Diesen Stoff hatte zudem bereits VERDIS Jahrgänger RICHARD WAGNER 1842 zu einer Oper vertont (WWV 49). So wurde JOSEPH MÉRY'S (1798-1866) Schauspiel *La bataille de Toulouse* (1836) aus dem Frankreich von 1813 in das Italien des 11. Jahrhunderts verlegt und dem Schauspiel neu die Schlacht der lombardischen Städteliga gegen den deutschen Stauferkaiser FRIEDRICH I. BARBAROSSA (1152-1190) bei Legnano vom 29. Mai 1176 unterlegt.

wenn sie sich dem Freiheitskampf der lombardischen Liga versagen. VERDI rang CAMMARANO diese Szene ab und skizzierte die Szene eigenhändig.<sup>99</sup>

**54** Aber selbst im unmittelbaren Vorfeld der kurzlebigen laizistischen Römer Republik zeitigte der frenetische Applaus des freiheitsdurstigen Publikums umgehend Zensur: Aus *La battaglia di Legnano* wurde *L'assedio di Haarlem* (Der Aufstand von Haarlem), Barbarossa verwandelte sich in den Herzog Alva, Gouverneur der Niederlande unter dem spanischen König Philipp II., und die Schlacht fand statt in Italien in Holland statt<sup>100</sup> – der lange Arm kirchlicher Zensur war immer noch wirksam. VERDI sann später wiederholt über Erweiterungen der *Battaglia di Legnano* nach; aber nach CAMMARANOS Tod konnte er sich mit dem dafür ebenso wie zur Vervollständigung des *Trovatore* beigezogenen Neapolitaner Librettisten LEONE EMMANUELE BARDARE (1820-1874) auf keinen gemeinsamen Nenner verständigen. Nach errungener Vereinigung Italiens 1861 blieb der zweite Erfolg der Oper kurz: Nach CAMILLO CAVOURS Hinschied glänzten die italienischen Regierungen weder durch Kompetenz noch durch Geschlossenheit und schon gar nicht durch Führungskraft; damit verkam auch der patriotische Impetus der *Battaglia di Legnano* zur Karikatur und zur Erinnerung an unerfüllte Träume. Die Oper geriet in Vergessenheit.

### 16. Luisa Miller

**55** Wie patriotische Emotionen kollektiv hochzukochen waren, wusste VERDI längst. Als er für das Theater San Carlo *L'assedio di Firenze* (Die Belagerung von Florenz) auf den 1836 in Paris erschienenen Roman des Exilitalieners FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI (1804-1873) in Aussicht nahm, musste er sich eingestehen: Die noch weit reaktionärer getrimmte Zensur Neapels war für politische Opernstoffe – die Vereinigung Italiens – so wenig zu gewinnen wie die klerikal überwachte Römer Polizei. Mit einem “bürgerlichen Trauerspiel” FRIEDRICH SCHILLERS hingegen konnte sie sich einverstanden erklären. Nicht ohne Widerstreben beschritt VERDI diesen neuen Weg. SCHILLER hatte er durch ANDREA MAFFEI kennen gelernt. In *Kabale und Liebe* war ein reiches Geflecht an Intrigen, Gesellschaftsschichten, Interessen und Charakteren gezeichnet. Was ihm SALVATORE CAMMARANO daraus librettierte, hatte SCHILLERS vielschichtiges Drama bis zur Unkenntlichkeit reduziert. Aus dem bürgerlichen Musiker Vater Miller war ein Soldat geworden: So musste die Verteidigung der Ehre gegen Verunglimpfungen Adliger nicht mehr weiter begründet werden wie bei einem Musiker mit adligen und bediensteten Klienten. Bildhafte Darstellung und Entfaltung von Gefühlen in Arien und Ensembleszenen waren die Gebote der Neapolitaner Oper. Sind in SCHILLERS Drama die Heiratspläne Walters für seinen Sohn<sup>101</sup> mit der notorischen Maitresse des Fürsten als eiskalte Berechnung entfaltet, so wurden die Beweggründe in CAMMARANOS *Luisa Miller* auf die schiere Erscheinung einer prachtvoll gekleideten Fürstin zusammengestrichen: Die Chance auf sozialen Aufstieg musste dem Publikum ohne gedankliche Anstrengung vorgeführt werden. Der gesellschaftliche Kontext – Handlungsort: SCHILLERS Weimar – wurde dementsprechend in ein beliebiges Gebirgsdorf verlegt. Die Katastrophe, in SCHILLERS Drama Folge tragischer Verkettung vieler Motive, wurde in CAMMARANOS Libretto zum einfachen Ergebnis simpler Intrige: Wichtig war der Neapolitaner Oper allein das “schlichte Affektspiel singender Stimmen”.<sup>102</sup>

**56** So war der Stoff operntauglich – und inhaltsleer: eine Liebesgeschichte statt eines gesellschaftskritischen Trauerspiels. VERDIS Reaktion vom Mai 1849 an CAMMARANO: “... ich bekenne Ihnen, dass ich gerne zwei weibliche Hauptpartien gehabt hätte und ich mir die Favoritin des Fürsten in der ganzen Ausdehnung ihres Charakters gerade so gewünscht

<sup>99</sup> BUDDEN, *Legnano* 5f.

<sup>100</sup> MEIER, 36; BUDDEN, *Legnano* 6.

<sup>101</sup> Zu dessen zensurbedingtem Namenswechsel in der Oper vgl. hiernach, Rz. 144 Fn. 315; zur Ehre vgl. hervor, Rz. 31 mit Fn. 53.

<sup>102</sup> GERHARTZ, *Empfindsamkeit* 3.

hätte, wie SCHILLER sie gestaltet hat ...“; auch die “infernalische Intrige von Walter und Wurm” entbehre schillerscher Kraft und Lebens. CAMMARANO, Sprössling einer Theaterdynastie seit vier Generationen und selber alter Theaterfuchs, entgegnete, man müsse sich “den Notwendigkeiten beugen. Denn selbst wenn wir die Favoritin beibehielten und die Zahl der ‘Nummern’ vermehrten, würde niemals eine erste Sängerin die Rolle übernehmen, weil keine Anstrengung es vermöchte, dieser Partie in der melodramatischen Organisation eine Wirkung zu verleihen, die derjenigen der vorherrschenden Luisas gleichkäme. Dass die infernalische Intrige etwas von ihrer Fürchterlichkeit verliert, ist allerdings eine unvermeidliche Konsequenz der Streichung der Favoritin.”<sup>103</sup> VERDI kapitulierte schweren Herzens. Es lohnte sich: Entscheidend wurde für das weitere Operschaffen VERDIS Errungenschaft aus *Luisa Millerin*, anstelle kollektiver Emotionen melodisch individuelle Charaktere zum Klingen zu bringen, ganz besonders Miller, eine der mannigfachen Vaterfiguren VERDIS, die ihre Wertvorstellungen begraben müssen, oder Luisa, seine Tochter, die erste nichtadlige Hauptfigur einer VERDI-Oper.<sup>104</sup> Trotz dieses Tabubruchs hatte die Oper bei der Uraufführung am 8. Dezember 1849 in Neapel Erfolg.

### 17. *Stiffelio*

**57** VERDI wünschte für seine Opern immer wieder “*kühne Stoffe*”.<sup>105</sup> Mit GAETANO VESTRIS italienischer Übersetzung (1848) von EUGÈNE BOURGEOIS’ (1818-1847) und EMILE SOUVESTRES (1806-1854) erst 1849 in Paris uraufgeführtem Schauspiel *Le Pasteur ou l'évangile et le foyer* erhielt VERDI einen solchen kühnen Stoff: Im stockkatholischen Italien<sup>106</sup> ein in der Gegenwart handelndes Drama mit einem verheirateten Pastor einer evangelischen “Sekte” aus österreichischen Landen als Hauptfigur, dessen Gattin zum Ehebruch verführt wird und ihm dies beichtet, von ihm den Scheidebrief erhält und bei der Bibellesung in der Kirche dennoch Vergebung erfährt. Da waren ziemlich alle Tabus des italienischen Katholizismus des 19. Jahrhunderts gebrochen: Verheirateter Priester, Protestantismus, Ehebruch - dazu noch in einer Pfarrersehe, Beichte bei einem nicht geweihten Geistlichen, Ehescheidung, Bibellesung und Gottesdienst auf der Bühne! VERDI signalisierte PIAVE: “*Stiffelio* ist gut und fesselnd”. Er fragte PIAVE einzig, ob Stiffelius eine historische Figur sei; die Antwort blieb aus.<sup>107</sup>

<sup>103</sup> Hier zit. nach GERHARTZ, *Empfindsamkeit* 3

<sup>104</sup> MEIER, 50f.

<sup>105</sup> Vgl. hiernach, Rz. 64 und Rz. 68.

<sup>106</sup> Die Waldenser etwa waren erst seit 1848 und allein im Königreich Sardinien-Piemont frei; in österreichischen Gebieten und im Kirchenstaat blieben sie weiterhin verfolgt (vgl. nur hiernach, Rz. 147 und Rz. 187).

<sup>107</sup> Der Text des Schauspiels von BOURGEOIS und SOUVESTRE spricht einzig von Rudolphe. Für den Namen *Stiffelius* gibt es drei historische Vorbilder, die ineinander verwoben worden sein dürften:

- a. Der deutsche Theologe, Reformator und Mathematiker MICHAEL STIFEL (1487-1567), Augustinermönch, ab 1522 Weggefährte MARTIN LUTHERS, 1524-1527 beim glühenden Protestanten CHRISTOPH II. JÖRGER VON TOLLET erster evangelischer Prediger in Österreich, alsbald begeisterter Zahlensymbolist, kündigte in einer Schrift (*Vom End der Welt*, Wittenberg 1532) gegen LUTHERS ausdrücklichen Rat den Weltuntergang für den 19. Oktober 1533 an; nach dessen Ausbleiben für vier Wochen in Schutzhaft gesetzt, verließ STIFEL seine Pfarrgemeinde Lochau danach für immer. Übrig blieben davon die Redewendungen „einen Stiefel rechnen“ und „stiefelsinnig werden“. Dabei wird aber vernachlässigt, dass STIFEL später auch noch bedeutsame mathematische Untersuchungen publizierte. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Stifel](https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Stifel).
- b. ESAIAS STIEFEL (1561-1627) war zunächst Fischhändler in Langensalza, übernahm dann einen Weinausschank und gab ihn 1603 auf. Nach dem Studium von Schriften des sächsischen Reformators und Sozialrevolutionärs THOMAS MÜNTZER (1489-1525) sowie der Wiedertäufer boykottierte er den Gottesdienst und behauptete im April 1605, er selbst sei JESUS CHRISTUS. Auf Anordnung des Konsistoriums in Leipzig am 9. August 1605 verhaftet, fand STIEFEL nach seiner Freilassung Anhänger für seine Lehre. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Esaias\\_Stiefel](https://de.wikipedia.org/wiki/Esaias_Stiefel).
- c. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheint ein gewisser STIFFELIUS der religiösen Sondergemeinschaft eines Professors MÜLLER angehört zu haben, der als Wundertäter galt. Vgl. BALSIGER, *Hintergründe* 1.

**58** Wichtig aber blieb VERDI an dieser Oper die Konfession des Titelhelden: "Lassen Sie die Handlung spielen, wo Sie wollen; aber Stiffelio muss auf jeden Fall Lutheraner und Anführer einer Sekte sein."<sup>108</sup> Der kühne Stoff bot VERDI Raum für Neues: Eine Titelpartie für einen bereits gesetzteren Tenor, einen innerlich zwischen Frieden und Rache zerrissenen Bariton und als abrupt kurzen Opernschluss – kaum 30 Takte! – zum ersten Mal wenn nicht eine menschliche Aussöhnung, so doch etwas anderes als den vernichtenden Schicksalsschlag. Der Preis dafür war umso brutaler: Was die österreichische Polizei von Triest hatte durchgehen lassen, bot dem geistlichen Zensor LUGNANI Grund zu geradezu zerstörerischen Eingriffen.<sup>109</sup> Beichte bei einem Ketzer, sakramentale Akte auf der Bühne eines katholischen, dazu noch dem päpstlichen Kirchenstaat benachbarten Staates, und dies noch, nachdem der Aufstand in Mailand, Venedig und Zagreb 1848 die revolutionären, antirestaurativen Absichten eben erst aufgezeigt hatte – nie und nimmer! Stiffelio wurde in den Laienstand zurückversetzt<sup>110</sup>; Jorg und Stiffelio wurden im gedruckten Libretto aus "ministri" (Diener Gottes) zu "settari" (Sektierern); im Septett des 1. Aktes wurden die Verse *D'evangelico pastore la virtude in cor gli sta* zensuriert in *La purezza dell'onore la bontade in cor gli sta*. Und dem Höhepunkt des 3. Aktes, dem Duett Lina/Stiffelio, in welchem Lina nach Ausstellung und beidseitiger Unterzeichnung des Scheidebriefs Stiffelio nicht mehr als Gatten, sondern als Seelsorger um Abnahme der Beichte über die wirklichen Geschehnisse bittet, wurde die Pointe *Ministro, confessatemi!* in das sinnwidrige *Rodolfo deh! ascoltatevi* verdreht.<sup>111</sup> Stiffelios Zitat aus dem Johannesevangelium Kapitel 8 wurde gestrichen. Kreuzifix, Kanzel, Kirchengestühl und die gesamte Schlusszene wurden aus der Kirche verbannt, obwohl das Libretto explizit die Regieanweisung enthielt, das Gotteshaus auf der Bühne enthalte keinen Altar, einzig eine Kanzel. Auch das Niederknien wurde den singenden Gläubigen auf der Bühne verboten: Sie durften keinesfalls mehr als Hörer des Gotteswortes erscheinen. Der ganze Sinn des Opernschlusses war zur Unkenntlichkeit entstellt, die pietistische Praxis spontanen Suchens des Bibelworts zu einer aktuellen eigenen Lebenssituation ebenso gestrichen wie die reformatorische Lehre der bedingungslosen Gnade Gottes ohne klerikale Vermittlung.<sup>112</sup>

**59** Spätestens die Eingriffe klerikaler Zensur bei dieser Oper müssen VERDIS Antiklerikalismus verewigt haben. Als *Stiffelio* 1851 an der Scala in Mailand aufgeführt werden sollte, schrieb er RICORDI: "Wenn die Zensur sich weigert, das originale Libretto mit den Worten *Ministro, confessatemi* (...) zuzulassen, entsteht ein völlig falscher Eindruck;

---

Für die behauptete Überlagerung der historischen Figuren in VERDIS *Stiffelio* spricht, dass Jorg (vgl. Bst. a hiervor: JÖRGER) als Partner des Stiffelio figuriert und dass dieser Stiffelio mit "bürgerlichem Namen" Rudolf Müller (vgl. hiervor, Bst. c) heisst. Die Assasverianer finden einen Anhalt in den religiösen Gemeinschaften der Buchstaben b oder c hiervor.

<sup>108</sup>Diese "Sektenbrüder" werden Assasverianer genannt – eine Anspielung auf einen Schuster Ahasver, der seit 1602 als Figur des "ewigen Juden" in deutschen Volksbüchern herumgeisterte. Der Name Ahasver geht wohl auf das alttestamentliche Buch *Esther* zurück, in dem der Perserkönig Xerxes Achaschwerosch אַחַשְׁוֵרֶשׁ genannt wird. In der lateinischen Vulgata des Alten Testaments wird der Name mit Assuerus wiedergegeben, was sich im angeblichen Sektennamen Assasuerianer niedergeschlagen hat. – Bei der Stoffwahl mag VERDI vielleicht auch gereizt haben, dass die seit 1536 mit der Kirche JEAN CALVINS verbundenen Waldenser aus dem Val Pellice südwestlich Turins, 150 km westlich Bussetos, mit dem *Statuto Albertino* von 1848 zum ersten Mal auf italienischem Boden wenigstens in Sardinien-Piemont die Glaubensfreiheit zuerkannt erhalten hatten; vgl. hiervor, Fn. 106.

<sup>109</sup> Die lokale Presse bemerkte hämisch: „Die Wahrheit ist, dass es dem Herrn LUGNANI beim Lesen des Librettos von PIAVE die allerkatholischsten Eingeweide herumdrehte; es tanzten ihm die lutheranischen Phantasien vor Augen, Härektiker, Republikaner, Rote, die ihn alle bedrängten wie die bösen Geister den Hl. Antonius.“ Hier zit. nach BALSIGER, *Hintergründe* 1.

<sup>110</sup> Schon allein dieser Zensureingriff verkannte, dass reformatorisch-evangelisches Verständnis einen abgesonderten Stand („Klerus“) von Priestern ablehnt und einzig das allgemeine Priestertum (von Laien) kennt ...

<sup>111</sup> BUDDEN, *Stiffelio* 4; vgl. dazu hiernach, Rz. 76!

<sup>112</sup> BALSIGER, *Hintergründe* 2; BALSIGER, *Gottesdienst* 54; BUDDEN, *Stiffelio* 4f; BUDDEN, *Neufassung* 30.

deshalb wäre es besser zu warten ...“.<sup>113</sup> Als er in einem Brief an CESARE DE SANCTIS vom 6. Juli 1854 einige seiner frühen Werke verwarf, fügte er bei: “indessen gibt es zwei, die ich nicht gerne vergessen sähe: *Stiffelio* und *La battaglia di Legnano*.”<sup>114</sup> Die Uraufführung im Teatro Grande in Triest am 20. November 1850 konnte mangels innerer Stringenz gar nicht überzeugen; der Applaus blieb schwach. Dennoch sollte es noch schlimmer kommen: Für den Kirchenstaat und das benachbarte Bologna wurde 1852 nicht nur die Handlung um drei Jahrhunderte zurück verlegt, sondern aus *Stiffelio* irgendein deutscher Staatsminister Guglielmo Wellingerode gemacht. VERDI sagte daraufhin seine Mitarbeit schroff ab.<sup>115</sup>

### 18. *Rigoletto*

**60** Was VERDI mit *Stiffelio* in Triest an Zensur erlebt hatte, sollte sich bei *Rigoletto* in Venedig gleich wiederholen. Und dies, obgleich er seinem Librettisten FRANCESCO MARIA PIAVE vor Inangriffnahme der Arbeit aufgetragen hatte, zunächst zu sondieren, dass der Stoff von VICTOR HUGOS Drama *Le roi s’amuse* die Zensur auch wirklich zu passieren vermöge.<sup>116</sup> Dieses Thema hatte sich VERDI seit 1844 zur Vertonung vorgemerkt. Im April 1850 schloss VERDI den Vertrag mit dem Theater La Fenice in Venedig ab, am 11. März 1851 sollte die Uraufführung stattfinden. PIAVE und VERDI hatten sich böse getäuscht: *La maledizione* – so VERDIS ursprünglicher Operntitel für *Rigoletto* – schien dem österreichischen Militärgouverneur in Venedig ein “widerlich unmoralischer” Stoff zu sein<sup>117</sup>: Der französische König FRANZ I. durfte keinesfalls (historisch durchaus zutreffend) als flatterhafter Sexualabenteurer auf die Bühne gebracht werden<sup>118</sup>; die restaurative Doppelmoral<sup>119</sup> feierte auch nach METTERNICHS Sturz noch Urständ. Die Zensur nötigte VERDI und PIAVE, aus dem französischen König im *Rigoletto* 1850 irgendeinen erfundenen, namenlosen Herzog von Mantua zu machen.<sup>120</sup>

**61** Hingegen konnte VERDI in den Verhandlungen mit dem venezianischen Polizeichef CARLO MARTELLO das dramatische Hauptmotiv – den Fluch – in der Oper durchsetzen,

<sup>113</sup> BUDDEN, *Stiffelio* 4.

<sup>114</sup> WERR 383; vgl. ausserdem BALSIGER, *Hintergründe* 2.

<sup>115</sup> VERDI an den Impresario ALESSANDRO LANARI wörtlich: “Wie in aller Welt können Sie annehmen, dass ich bereit wäre, einen neuen Akt zu schreiben ... für etwas so Lächerliches, Sinn- und Charakterloses wie Wellingerode?”, hier zit. nach BUDDEN, *Neufassung* 30; vgl. auch BUDDEN, *Stiffelio* 4; BALSIGER, *Hintergründe* 2.

<sup>116</sup> VICTOR HUGO hatte sein Drama *Le roi s’amuse* 1832 auf den Ritterkönig FRANÇOIS I. (1494-1547) und seinen Hofnarren TRIBOULET einerseits und auf den Bürgerkönig LOUIS-PHILIPPE I. (1773-1850) andererseits gemünzt. Dieses Drama wollte VERDI vertonen. – Der historische Hofnarr NICOLAS FÉRIAL alias TRIBOULET (1479-1536) wurde von König FRANÇOIS I. für die Übertretung des Verbots, durch seine Spässe die Hofkurtisanen zu beleidigen, zum Tode verurteilt. Als Dank für seine prächtigen Pointen erhielt er aber dabei vom König das Privileg, seine Hinrichtungsart selbst zu bestimmen. TRIBOULET wünschte sich, durch sein Alter hingerichtet zu werden; dem König gefiel diese Pointe dermassen, dass TRIBOULET daraufhin lediglich lebenslänglich verbannt wurde. (vgl. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Triboulet>). – Nach den Erfahrungen mit *Ernani* wehrte sich VICTOR HUGO durch ein gerichtliches Verbot bis 1857 gegen eine Aufführung des *Rigoletto* in Paris; als er danach *Rigoletto* gesehen hatte, war der Dichter von diesem Werk angetan.

<sup>117</sup> Hier zit. nach RUPPEL, *Charakterbild* 2.

<sup>118</sup> Politisch mochte dies in Oberitalien insofern verständlich sein, als der historische französische König FRANZ I. zu Beginn des 16. Jahrhunderts in die Mailänder Feldzüge eingegriffen hatte (er gab sein erfolgreiches Début beim Sieg über die Eidgenossen bei Marignano 1515), was einen Bezug zur 1850 andauernden Fremdherrschaft in Oberitalien ergab.

<sup>119</sup> METTERNICH (1773-1859) war nicht nur dreimal verheiratet und hatte 14 eheliche Kinder; daneben hatte er laufend aussereheliche Affären gehabt, denen mehrere aussereheliche Kinder entsprossen waren.

<sup>120</sup> Mantua war ein besonders häufig von Erbstreitigkeiten und Kriegen betroffenes Fürstentum; von diesen Kämpfen handeln auch die Kapitel 5, 27 und 28 in MANZONIS *I promessi sposi*. Und im Kirchenstaat machte die Zensur aus *Rigoletto* einen „Viscardello“. In Süditalien bestanden die Zensurbehörden zumeist aus *Klerikern*. Sie machte aus *Rigoletto* einen „Lionello“.

welches zunächst als unschicklich abgelehnt worden war, weil sich der Fluch eines Untergebenen gegen einen höhergestellten Adligen richte; und ebenso setzte VERDI es entgegen den „ästhetischen“ Bedenken der Zensur<sup>121</sup> durch, in der gesanglichen Hauptrolle einen *verkrüppelten* Hofnarren auf die Bühne zu bringen. So brachte VERDI schliesslich auch den Opernschluss durch, der bei der venezianischen Zensurpolizei zunächst als Aufruf zur Gewalttat gedeutet worden war. Ganze sechs Wochen blieben von der Fertigstellung der Oper Ende Januar 1851 bis zu ihrer frenetisch gefeierten Uraufführung am 11. März 1851 im Theater La Fenice in Venedig.<sup>122</sup>

**62** *Rigoletto* insgesamt geriet zu VERDIS ganz grossem Durchbruch – und sehr wohl zu Recht. Das Werk ist – mathematisch überprüfbar – in der Ausgeglichenheit seiner Proportionen MOZARTS *Le nozze di Figaro* zur Seite zu stellen, sowohl, was die Verszahlen der einzelnen Teile, als auch, was die Verteilung der Tonarten darauf und ihre Wechselbezüge angeht.<sup>123</sup> Wie bereits in *Macbeth* und *Luisa Miller* fehlt auch im *Rigoletto* die idealisierte Heldenfigur herkömmlicher Opernlibretti: Sie hat ausgedient. Stattdessen kommt im *Rigoletto* eine Charakterfigur mit ihren Stärken und Schwächen auf die Bühne, und dies wird in orchestralen Stimmungen ebenso ausgedrückt wie in Rhythmen, Dur-/Moll- und Tonartenwechseln. Die Strophenarie bleibt beinahe nurmehr dem leichtsinnigen Herzog vorbehalten (etwa die Ballade *Questa o quella per me pari sono* im Sechsstücktakt [1. Akt 2. Szene in fine] oder die Kanzone *La donna è mobile* im Dreiachstakt [3. Akt 2., 6. und 10. Szene], die über Nacht zum Gassenhauer wurde); neu wird das Drama mit dem Verschmelzen von Arioso und Rezitativ vorangetrieben.<sup>124</sup>

**63** Die Koloraturen der Bravourarie Gildas *Caro nome che il mio cor* (1. Akt 15. Szene) sind nicht mehr Selbstzweck der Belcantooper, sondern charakterisieren überschwängliche Schwärmerei des unerfahrenen, erstmals verliebten Mädchens. In der grossen Arie *Cortigiani, vil razza dannata* (2. Akt 4. Szene in fine) sinkt Rigoletto vom furchtgebietend zürnenden mehr und mehr zum verzweifelt flehenden Vater ab. Duette (etwa im 2. Akt 8. Szene das Aktfinale Rigoletto/Gilda *Sì, vendetta, tremenda vendetta/O mio padre, qual gioia feroce*), Terzette und Quartette bekommen weit mehr Gewicht, und dies in völliger Absicht.<sup>125</sup> Am stärksten zeigt sich dies im Terzett Sparafucile/Maddalena/Gilda samt dem Sturm im Hintergrund (3. Akt 7. Szene) und zuvor im Quartett Gilda/Herzog/Sparafucile/Rigoletto (3. Akt 2. Szene): verschiedene Stimmen mit je denkbar unterschiedlichsten, ja gegensätzlichen Empfindungen werden melodisch, harmonisch und rhythmisch zu einem Ganzen geformt.

<sup>121</sup> Wie sehr sich VERDI dieser Clichierung entgegen stellte, geht aus seiner Entgegnung an den Impresario von La Fenice gegenüber den Ansinnen der Zensur hervor: „Ein Buckliger der singt? Warum nicht! ... Ich erachte es gerade als besonders eindrücklich, wenn dieser Mensch in hässlicher und lächerlicher Gestalt erscheint, in seinem Innern aber von leidenschaftlicher Liebe beseelt ist. Um eben dieser Eigentümlichkeit willen habe ich den Stoff gewählt, doch wenn man ihn dieser Züge beraubt, kann ich ihn nicht mehr in Musik setzen. Wenn man mich glauben machen will, dass meine Töne auch dem veränderten Libretto sehr wohl anstünden, kann ich nur erwidern, dass ich ein solches Ansinnen nicht verstehe, und ich muss frei bekennen, dass ich meine Töne, seien sie nun schön oder hässlich, nicht aufs Geratewohl hinschreibe, sondern dass ich stets danach trachte, einen Charakter wiederzugeben.“ Hier zit. nach LICHTENHAHN, 3; dazu auch hiernach, Rz. 158 Fn. 370 und RUPPEL, *Charakterbild* 2. - Man beachte auch das Wortspiel im Operntitel mit der Anspielung auf das französische *rigoler* = (nährisch) lachen.

<sup>122</sup> Dazu vgl. MEIER, 53-57.

<sup>123</sup> Vgl. im Einzelnen STROHM, 2-4.

<sup>124</sup> In der barocken und klassischen Oper hatten, ähnlich wie in Oratorien, einzig Rezitative die Handlung vorangetrieben, derweil Arien für betrachtendes Stillstehen und Gefühlsausdruck reserviert gewesen waren.

<sup>125</sup> Sprechend ist VERDIS Reaktion vom 8. September 1852 auf die Bitte CARLO ANTONIO BORSIS, des Ehegatten der Operndiva TERESA BORSI-DE GIULI (1817-1877) um eine zusätzliche Arie für seine Gattin als Gilda im *Rigoletto*, zu ergänzen wäre bestimmt keine Arie: „Man müsste Gilda mit dem Herzog im Schlafzimmer zeigen!! Verstehst Du mich? Jedenfalls wäre es ein Duett. Grossartiges Duett!! Aber die Priester, die Mönche und die Heuchler würden den Skandal beschreiben.“ Hier zit. nach GERHARD, *Musentempel* 57; dazu BUDDEN, *Legnano* 6; VOSS, *Rigoletto* 390.

Und spätestens seit *Rigoletto* pflegte VERDI für jede Oper selber detaillierte Regieanweisungen samt Bühnenbild und Kostümhinweisen zu erarbeiten.

### 19. *Il trovatore*

**64** Mit der Uraufführung von *Rigoletto* stand VERDI zum ersten Mal seit dem *Nabucco* von 1842 ohne vertraglichen Zeitdruck für die nächste Oper da. Erstmals konnte er sich damit auch seinen Opernstoff ohne äussere Sachzwänge aussuchen. „*Desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi*“ schrieb er CESARE DE SANCTIS einen halben Monat vor der Uraufführung seiner nächsten Oper, *Il trovatore* (19. Januar 1853 im Teatro Apollo Rom).<sup>126</sup> Fast auf den Tag genau drei Jahre zuvor hatte er SALVATORE CAMMARANO das Drama *El trovador* des spanischen Schriftstellers ANTONIO MARÍA DE LOS DOLORES GARCIA GUTIÉRREZ (1813-1884) von 1836 zur Librettierung vorgeschlagen, weil ihm darin die „gewaltigen Situationen“ imponierten; dabei erbat er „zwei Frauenrollen: die Hauptpartie eine Zigeunerin, einzigartiger Charakter, und die ich zur Titelfigur machen würde“. Nach einem Jahr hatte CAMMARANO noch nicht einmal darauf reagiert. VERDI konnte sich dies nicht erklären; dem gemeinsamen Freund CESARE DE SANCTIS schrieb er: „... je mehr Neuartigkeit, Freiheit der Formen mir CAMMARANO anbietet, um so besser werde ich sein. Mache er getrost all das, was er will; je kühner er sein wird, um so zufriedener werde ich sein.“ In einem anschliessenden Briefwechsel versuchte VERDI am 9. April 1851 die Bedenken CAMMARANOS gegen den unmöglichen<sup>127</sup> Opernstoff zu zerstreuen: „Wenn man mir Poesie anbietet, die man in Musik setzen kann, dann ist mir jede Form, jede Aufteilung recht: Mehr noch, je neuartiger und ausgefallener diese sind, umso glücklicher bin ich darüber. Wenn es in den Opern keine Kavatinen, keine Duette, keine Terzette, keine Chöre, keine Finali etc. etc. gäbe, und wenn die ganze Oper nur (ich möchte fast sagen) eine einzige Nummer wäre, dann würde ich das vernünftiger und richtiger finden.“ Die Zitate nehmen nicht nur VERDIS spätere Opernentwicklung voraus, und sie zeichnen nicht einzig seinen autonomen Weg fort von der Arie vor, der nichts mit WAGNER-Epigonentum zu tun hat, sondern erschliessen VERDIS Enthusiasmus für die Darstellung randständiger Charaktere und von Grenzsituationen: „Wenn man dieses Thema auf unseren Bühnen nicht in der völlig neuen und bizarren Art des spanischen Dramas abhandeln kann, ist es besser, darauf zu verzichten.“<sup>128</sup>

**65** Dem entsprechend musste er CAMMARANOS Versuch entgegentreten, Azucenas Charakter im *Trovatore* zu glätten: „Es scheint mir ..., dass vor allem Azucena ihren seltsamen, neuartigen Charakter nicht behält; es scheint mir, dass die beiden grossen Leidenschaften dieser Frau, *Kindes- und Mutterliebe*, nicht mehr in all ihrer Kraft vorhanden sind ... Die Azucena *nicht* irrsinnig werden lassen. Erschöpft von der Müdigkeit, vom Schmerz, vom Schrecken, vom Wachen, kann sie keine geordneten Reden mehr führen. Ihre Sinne sind gelähmt, aber *sie ist nicht von Sinnen. Man muss die beiden grossen Leidenschaften dieser Frau bis zuletzt fort dauern lassen: die Liebe zu Manrique und den wilden Durst, die Mutter zu rächen.* Wenn Manrique tot ist, wird ihr Rachegefühl gigantisch“.<sup>129</sup> Kurz: VERDI wollte CAMMARANO keine weitere Konventionsoper von der

<sup>126</sup> Dazu vgl. auch MEIER, 61-65.

<sup>127</sup> In der Tat finden sich neben historischen Anklängen – das Drama spielt sich im Umfeld des Bürgerkriegs 1412-1413 zwischen FERNANDO VON KASTILIEN und dem Grafen JAIME DE URJEL um die Krone von Aragon nach dem Tode König MARTINS I. (1356-1410) ab – unvereinbare Anachronismen: Zu Beginn des 15. Jahrhunderts gab es in Spanien weder Troubadoure (die waren in Iberien längst verschwunden) noch Zigeunerinnen (die gelangten erst viel später auf die iberische Halbinsel). Zudem war GUTIÉRREZ' Drama ein unförmiger Bühnenkoloss, weniger der 5 Akte als vielmehr der 23 Bilder und 39 Szenen wegen. GRIESEMER, 4 und 6. Zu ökonomischen Gründen von CAMMARANOS Sträuben vgl. hiernach, Rz. 153 Fn. 342.

<sup>128</sup> Hier zit. nach ROSS, *Kaleidoskop* 2.

<sup>129</sup> Hier alle Zitate aus VERDI-Briefen nach GRIESEMER, 3-7.

Stange schreiben lassen - weder eine zweite *Lucia di Lammermoor*<sup>130</sup> noch eine zweite *Sonnambula*. Azucena, die eigentliche Hauptfigur des *Trovatore*, musste eine Frau aus Fleisch und Blut sein, randständig und ausgestossen, aber frei von einer verbreiteten Vorstellung des 19. Jahrhunderts, die Frauen als typische Seelenkrankheit *Hysterie* zuordnete.<sup>131</sup> Nach der Uraufführung gestand VERDI in einem Brief vom 29. Januar 1853 an CLARA MAFFEI: "Alle sagen, diese Oper sei zu traurig und es gebe darin zu viele Tote. Aber ist schliesslich im Leben nicht alles tot?! Was lebt und bleibt denn wirklich, was ist von Dauer?"<sup>132</sup>

**66** Nicht dass CAMMARANO, der 1852 über der Arbeit an diesem Libretto verschied<sup>133</sup>, keine eigenen Spuren hinterlassen hätte: Wie in seinen andern Libretti zu VERDI-Opern<sup>134</sup> ersetzte er die Akte durch vier "Teile", denen er einen eigenen Titel gab<sup>135</sup> und die er im *Trovatore* in je zwei Bilder mit je spezifischem Kolorit unterteilte. Dieses Konzept übernahm VERDI und machte damit den *Trovatore* in seinem gesamten Operschaffen zu einer Besonderheit: Anstelle dramatischer Entwicklung (eines "Films") teilt diese Oper die "bizarre Art", die VERDI offensichtlich so reizte, in Form je eigener, völlig verschiedener acht Bilder ("Photographien") mit, und die Hinwendung zum persönlichen Seelendrama, die VERDI während der fünf Jahre nach den Mailänder *Cinque giornate* in *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto* und *La traviata* einschlug, wurde im *Trovatore* durchbrochen. Rückfall in alte Konventionen? Mitnichten.

**67** Der kaleidoskopartige Charakter des *Trovatore* hatte das Bizarre des spanischen Dramas zu spiegeln und entsprach VERDIS Absicht: Anders als seine andern Opern dieser Periode kennt der *Trovatore* kaum motivische Verklammerungen, versprüht enormen Melodienreichtum und zeigt eine einmalige Häufung von "Akzentfehlern", Synkopen gegen Sprache und Versbau (nämlich zur falschen Betonung von Verssenkungen) und pausendurchsetzte Melodien (Spezzaturen, etwa in Leonoras Kabaletten *Di tale amor, che dirsi* im 2. Bild und *Vivrà! ... Contende il giubilo* im 7. Bild), alles Stilelemente, mit denen VERDI die Spannung erzeugte, die dem bizarren Drama mit der Aufteilung in acht völlig selbstständige Bilder sonst verloren gegangen wäre. In den Duetten verzichtete VERDI im *Trovatore* konsequent auf die Übernahme der Melodie der ersten durch die zweite Person (etwa in Azucenas *Ma nell'alma dell'ingrato* und Manricos *Un momento può involarmi* im 3. Bild, Lunas *Ah! Dell'indegno rendere* und *Fra te che parli? ... Volgimi* im 7. Bild sowie Manricos *Riposa, o madre* im 8. Bild), und Azucenas beide Soli in den Duetten mit Manrico erhielten noch selbstständige Zweitmelodien (*No, sorirlo non poss'io* im 3. Bild und *Ai nostri monti* im 8. Bild). Mit diesen Stilelementen charakterisierte VERDI das, was ihn an

<sup>130</sup> SALVATORE CAMMARANO selbst hatte GAETANO DONIZETTI das Libretto zu der 1835 in Neapel uraufgeführten Oper *Lucia di Lammermoor* mit der berühmten Wahnsinnsarie der Lucia *Il dolce suono [...] Spargi d'amaro pianto* im 3. Akt geschrieben. Das Libretto zu VINCENZO BELLINIS ebenfalls weltberühmter, 1831 in Mailand uraufgeführter Oper *La sonnambula* mit der Arie der schlafwandelnden Amina *Ah! Non Credea Mirarti* hatte FELICE ROMANI geschrieben. Unvermitteltes Verfallen in den Wahnsinn (und zuweilen ebenso plötzliche Heilung davon) waren in der Belcantooper der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenso ein Topos wie Elixire und Gegengifte gewesen.

<sup>131</sup> Die Hysterie wurde im 19. Jahrhundert in Anlehnung an die altgriechische Bezeichnung für die Gebärmutter (ὑστέρα *hystéra*) Frauen zugeordnet.

<sup>132</sup> Hier zit. nach PLANK, 29.

<sup>133</sup> Auf Anraten CESARE DE SANCTIS' hin beauftragte VERDI nach CAMMARANOS Tod den jungen Neapolitaner Schriftsteller LEONE EMANUELE BARDARE (~1820-1874) mit Ergänzungen und Änderungen nach seinen eigenen Anweisungen.

<sup>134</sup> CAMMARANO hatte für VERDI bereits die Libretti zu *Alzira* (vgl. hiervor, Rz. 37), *La battaglia di Legnano* (vgl. hiervor, Rzz. 51-54) und *Luisa Miller* (vgl. hiervor, Rzz. 55 und 56) so gegliedert. CAMMARANO selbst hatte diese Gliederungsweise bei seinen Libretti zu DONIZETTIS *Lucia di Lammermoor* (1835) und *Belisario* (1836) eingeführt, und TEMISTOCLE SOLERA hatte diese Gliederungsmode für VERDI im *Nabucco* (1842) und in *I Lombardi alla prima crociata* (1843) übernommen. Vgl. ROSS, *Kaleidoskop* 2.

<sup>135</sup> 1. Teil: *Il Duello* (*Das Duell*), 2. Teil: *La Gitana* (*Die Zigeunerin*), 3. Teil: *Il figlio della Zingara* (*Der Sohn der Zigeunerin*), 4. Teil: *Il supplizio* (*Die Hinrichtung*).

GUTIÉRREZ' *Trovador* ebenso wie am gesamten SHAKESPEARE faszinierte: *Varietà*, Kontrastreichtum der Charaktere und ihrer Handlungen, Komplexität der Situationen, Wechsel von Schauplätzen – kurz: Farbenpracht des Stoffes.<sup>136</sup> Wie im *Rigoletto* fand VERDI im *Trovatore* komplexe Szenen, in denen er unterschiedlichste, ja gegensätzliche Gefühle musikalisch in ein Ensemble fügen konnte. Ein solcher Glanzpunkt ist das 7. Bild 12. Szene mit dem *Miserere d'un'alma già vicina* der Stimmen hinter der Bühne, Leonores *Quel suon, quelli preci solenni* und Manricos Stimme vom Turm her: *Addio, Leonora, addio!*

## 20. *La traviata*

**68** Hatte VERDI *Alzira* in weniger denn vier Wochen geschaffen, so komponierte, instrumentierte und inszenierte er nun sein Meisterwerk *La traviata* innert sechs Wochen. Den Vertrag für die neue Oper mit dem Venezianer Theater La Fenice hatte er bereits am 4. Mai 1852 unterschrieben, dann aber um Fristerstreckung gebeten und qualitäts- und zensurbedingt lange nach einem geeigneten Stoff gesucht<sup>137</sup>, bis er im Oktober 1852 ALEXANDRE DUMAS des Jüngeren (1824-1895) autobiographisch inspirierten Roman<sup>138</sup> *La dame aux camélias* zum zweiten Mal las.<sup>139</sup> Was mag VERDI ausgerechnet für dieses zensurmässige Hochrisikothema<sup>140</sup> eingenommen haben? Hatte nicht er selbst noch acht Jahre früher seinem Bussetaner Freund GIUSEPPE DEMALDÈ die Anregung, VICTOR HUGOS *Marion Delorme* zu vertonen, mit der Begründung abgeschlagen, er möge "den Charakter der Hauptfigur nicht. Ich mag keine Huren auf der Bühne"?<sup>141</sup> Seinem Freund CESARE DE SANCTIS erläuterte VERDI dies 1853 so: "Ich will neue, schöne, grosse, abwechslungsreiche, kühne Stoffe. Kühn bis zum äussersten, neu in der Form, und bei all dem gut komponierbar. ... In Venedig will ich die 'Dame aux camélias' aufführen, sie wird vielleicht '*La traviata*' heissen. *Es ist ein Stoff unserer Zeit*. Ein anderer hätte das vielleicht nicht komponiert wegen der Kostüme, wegen der Zeit, wegen tausend anderer dummer Hemmungen. Ich tat es mit besonderem Wohlgefallen. Alles schrie auf, als ich einen Buckligen auf die Bühne brachte. Nun, ich war glücklich, den *Rigoletto* zu komponieren und ebenso war es bei *Macbeth* und so weiter ..."<sup>142</sup> Ein Stoff unserer Zeit – das war anders als bei *Marion Delorme*.

<sup>136</sup> Zum Ganzen ROSS, *Kaleidoskop* 3f.

<sup>137</sup> „Ich muss gestehen, dass mir die Wahl immer noch sehr schwer fällt, denn abgesehen davon, dass ich keines dieser gewöhnlichen Themen verwenden will, die man zu Hunderten finden kann, haben wir mit der *Zensur* und auch mit der Mediokrität der Sänger unsere Probleme.“ Brief VERDIS vom 26. Juli 1852 an den Venezianer Impresario GUGLIELMO BRENNIA.

<sup>138</sup> ALEXANDRE DUMAS fils, wie sein Vater, ALEXANDRE DUMAS père aussereheliches Kind, hatte (wie übrigens auch FRANZ LISZT [1813-1886]) eine kurze Liebesbeziehung mit der berühmtesten Pariser Kurtisane der Zeit, MARIE DUPLESSIS alias ALPHONSINE PLESSIS (1824-1847) gehabt und machte dies nach ihrem tuberkulosebedingten frühen Tod zum Zentrum seines sozialkritischen Romans über die Pariser „Halbwelt“ („demi-monde“ ist DUMAS' eigene Wortschöpfung). Interessanter Weise hat FRANZ LISZT von VERDIS „trilogia popolare“ 1859 nur über *Rigoletto* (Searle 434) und *Il trovatore* (Searle 433) Konzertparaphrasen geschrieben, nicht aber über *La traviata* ... Autobiographische Unterlassung? MARIE DUPLESSIS, Kind bitterarmer Eltern und als Wäscherin nach Paris gekommen, hatte als Geliebte eines reichen Kaufmanns Klavierspielen, Lesen und Schreiben gelernt, war eine passionierte Theaterbesucherin geworden und nur drei Monate vor VERDIS Eintreffen in Paris zur Einstudierung von *Jérusalem* verstorben.

<sup>139</sup> Ein erstes Mal hatte VERDI den Roman gleich nach seinem Erscheinen 1850 gelesen, und nachdem DUMAS den Roman in ein Theaterstück umgeschrieben hatte, hatte VERDI gemeinsam mit GIUSEPPINA STREPPONI die Kameliendame vier Tage nach der Uraufführung am 6. Februar 1852 im Pariser Vaudeville-Theater besucht. CSAMPAI, *Sozialkritik* unpaginiert 2, WEAVER, 18f und FISCHER, *Zeittafel* 605f.

<sup>140</sup> Sogar in Paris hatte der Roman DUMAS jr. Probleme eingetragen, was jedoch den Grossverkauf nicht zu hindern vermochte.

<sup>141</sup> Hier zit. nach WEAVER, 19f. VERDI spricht von *donna puttana*.

<sup>142</sup> Hier zit. nach CSAMPAI, *Sozialkritik* unpaginiert 2, und MEIER 65f. Originalwortlaut: CESARI/ALESSANDRO, *copialelettere* 532.

**69** Aber nicht nur dies: Zur Zeit seiner Absage an DEMALDÈS Vorschlag hatte VERDI zu GIUSEPPINA STREPPONI noch eine rein musikalische Beziehung gehabt. Dies hatte sich in der Zwischenzeit geändert.<sup>143</sup> Als er im Sommer 1849 GIUSEPPINA STREPPONI von Paris mit sich nach Busseto genommen und mit ihr seinen Palazzo Cavalli bezogen hatte, hatten das bigotte Getuschel über ihre Beziehung und dauernde abfällige Äusserungen<sup>144</sup> GIUSEPPINA das Leben und vor allem den täglichen Kirchgang dermassen zur Hölle gemacht, dass die beiden im Mai 1851 zunächst in das verfallende Bauernhaus nach Sant'Agata und im Dezember 1851 nach Paris wegzogen. Der Brief ANTONIO BAREZZIS hatte gezeigt, dass mittlerweile selbst dieser doch so antiklerikale und gutmütige Schwiegervater von all dem Gerede infiziert war; VERDI hatte ihn schroff zurecht gewiesen.<sup>145</sup> Kurz darauf hatte ANTONIO BAREZZI zu den Gästen GIUSEPPE VERDIS und GIUSEPPINA STREPPONIS in Passy bei Paris gehört. Dies hatte VERDI gezeigt, dass in der klerikalen und bürgerlichen Doppelmoral auch Frauen als Huren verschrien waren, deren Leben nicht Laszivität, sondern Tragik sexueller Ausbeutung spiegelte. Was ALEXANDRE DUMAS in seinem Bühnenstück an MARIE DUPLESSIS verklärend überhöhte, hatte VERDI an GIUSEPPINA STREPPONI längst als Realität schätzen gelernt: eine überaus gebildete und polyglotte Frau, die ihn kompositorisch beriet, ihm die heikelste Korrespondenz abnahm und seine Opern in andere Sprachen übersetzen half.

**70** *La traviata* (deutsch: Die vom Weg abgekommene) ist nicht in dem Sinne autobiographisch, dass GIUSEPPINA STREPPONI eine Prostituierte gewesen wäre, sondern, dass sie vom kirchlich gesteuerten Volksmund dazu herabgewürdigt wurde. Das Kernstück der Oper, das grosse Duett Violetta/Vater Giorgio Germont im 2. Akt verdichtet VERDIS Briefwechsel mit seinem verehrten Schwiegervater und Förderer BAREZZI zu einem imaginierten Wortwechsel im Pariser Vorort, der den Ausgang eines fiktiven analogen Gesprächs zwischen Schwiegervater als Vertreter der bigotten Bussetaner einerseits<sup>146</sup> und depressiver Lebensgefährtin andererseits ausmalt: Ein Kampf zwischen äusserer, gesellschaftlich "korrekter" Verzichtsforderung Germonts und innerer Gefühlswelt der Protagonistin. Es ist kaum Zufall, dass das ariose Hauptthema in Violettas überstürztem Abschied von Alfredo in der Mitte des 2. Aktes (*Amami, Alfredo, amami quant'io t'amo*), das bereits in Takt 18 der Opernouvertüre eingeführt ist, eine kurze Sequenz aus dem 1. Akt von GAETANO DONIZETTIS Oper *Pia de'Tolomeis* (die Oboenbegleitung zu *Oh, se repulse ardisci oppormi ancor, paventa*) zitiert, in deren überarbeiteter Fassung GIUSEPPINA STREPPONI 1838 die Titelpartie gesungen hatte.<sup>147</sup> Im 2. Akt der *Traviata* hat VERDI Arie und Rezitativ aufgelöst und ineinander verflochten. Ein einziger grosser Bogen umfasst längere zusammenhängende Textteile; die Musik verschmilzt mit dem gesprochenen Wort, geht mit den Emotionen in ariose Formen über. Von enormer Dichte ist der Schlussakt: Violetta, durch ihre Liebe von der käuflichen Ware zum verzichtenden Menschen geworden, findet zu sich selbst. Die Gefühlsschwankungen spielen sich leise und zart ab. Der Grundkonflikt Alfredo Germont – Violetta – Giorgio Germont wird vor der Sterbeszene auf den Punkt gebracht: Violettas letzter Wunsch, Alfredos verzweifelte Auflehnung gegen ihren Hinschied und Giorgios Geständnis seiner egoistischen Motive werden in ein Terzett gelegt. Violettas Sterben ist nicht verklärt, sondern unschön realistisch dargestellt: Luzider Moment und abruptes Hinsinken, 16 Takte später düster schmetterndes Ende – VERDIS Aesthetik des Hässlichen. VERDI selbst hielt diesen Akt für den am besten Gelungenen. MARCEL PROUST brachte es auf den Punkt: "VERDI a donné à la 'Dame aux camélias' le style qui lui manquait".<sup>148</sup>

<sup>143</sup> Vgl. nur hiervor, Rz. 47 am Ende.

<sup>144</sup> Vgl. CESARI/ALESSANDRO, *copialelettere* 129; MEIER, 49.

<sup>145</sup> Vgl. hiernach, Rzz. 122-124 mit Fn. 250.

<sup>146</sup> Dahinter steht noch der eigene Vater VERDIS, der engstirnig katholische CARLO VERDI, mit dem sich der Maestro ein Jahr zuvor überworfen und den er aus Sant'Agata weggewiesen hatte.

<sup>147</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Pia\\_de%E2%80%99Tolomei](https://de.wikipedia.org/wiki/Pia_de%E2%80%99Tolomei).

<sup>148</sup> Hier zit. nach CSAMPAI *Sozialkritik*, unpaginiert 6.

**71** VERDIS Bedenken wegen der Zensur waren nicht unbegründet gewesen: Im Kirchenstaat wurde die Oper nur unter dem Namen *Violetta* zugelassen; ein Operntitel, der zur Sünde verführen könnte, war undenkbar. Ausdrücke wie *Gran Dio!* mussten ersetzt werden. Und aus dem Wunsch der Titelheldin in DUMAS' Drama, ihr Liebhaber möge eines Tages ein *schönes* Mädchen zur Heirat finden, musste in VERDIS Meisterwerk eine *pudica vergine* – eine keusche Jungfrau werden. Und selbst in Venedig setzte es die Theaterintendanz gegen VERDIS dezidierten Wunsch schliesslich durch, dass aus dem zeitgenössischen Drama mit Kostümen und Perücken die Geschichte um anderthalb Jahrhunderte zurück verlegt wurde. Dass VERDI die Oper erst in Venedig instrumentieren konnte, liess für die Proben nurmehr wenige Tage Zeit. So wurde die Uraufführung von *La traviata* am 6. März 1853 im Theater La Fenice in Venedig nach VERDIS eigenem Urteil zum "*Fiasco! Fiasco! Fiasco!*" Dem Premierenpublikum fehlte im Kammerstück des 2. und 3. Aktes die grosse Ausstattungsober; die leisen Töne des 3. Aktes gingen in allgemeinem Geschwätz unter, und die korpulente Violetta (FANNY SALVINI-DONATELLI) machte auch noch den Schwindsuchtstod zur Lachnummer. Dennoch setzte sich *La traviata* durch – ein gutes Jahr später, am 6. Mai 1854, wurde sie nach geringfügiger Überarbeitung und mit weniger überhasteter Vorbereitung im Theater San Benedetto in Venedig (Impresario: VERDIS Freund ANTONIO GALLI) nicht mehr in den von VERDI abgelehnten historischen Kostümen aus der Zeit König LUDWIGS XIV., sondern in zeitgemäsem Dekor aufgeführt und war damit als aktuelle gesellschaftskritische Studie erkennbar. Der Erfolg war bahnbrechend. Mit dieser Oper hatte VERDI, seiner Zeit um vier Jahrzehnte voraus, dem aktuellen bürgerlichen Opernstoff in Italien zum Durchbruch verholfen. Erst der *Verismo* nahm dies dann wieder auf.<sup>149</sup>

## 21. *Les vêpres siciliennes*

**72** Bereits während seines Pariser Aufenthalts hatte VERDI am 28. Februar 1852 mit NESTOR ROQUEPLAN, dem Direktor der Pariser Opéra, den Vertrag zu einer neuen Oper unterzeichnet: *Les vêpres siciliennes* sollte im Dezember 1854 uraufgeführt, das Libretto aus EUGÈNE SCRIBES schon fast industrieller Librettofabrik geliefert werden. Die Stoffsuche zwischen SCRIBE und VERDI gestaltete sich vertrackt: Der Komponist lehnte sowohl *Wlaska*, *ou les Amazones de Bohème* als auch *Die Tscherkessen*<sup>150</sup> als Opernsujets ab. Schliesslich einigte man sich auf *Les vêpres siciliennes* – wie sich zeigen sollte mit weit divergierenden Vorstellungen. Ausgebrannt, lieferte SCRIBE ein von FROMENTAL HALÉVY abgelehntes und von GAETANO DONIZETTI fragmentarisch vertontes Libretto über Herzog Alba, den spanischen Wüterich in Holland, als Ware ab Stange chlichéhaft nach Italien und aus dem 16. ins 12. Jahrhundert verlegt. VERDIS Ernüchterung stieg noch weiter an, als SCRIBE, der ihm das Libretto Ende 1853 mit einem geschlagenen Jahr Verspätung abgeliefert hatte, in der Folge auf seine Verbesserungsvorschläge gar nicht mehr einging. Obwohl VERDI mittlerweile gut französisch sprach, war ihm das fremde Idiom für die Vertonung ebenso Erschwernis wie das ungeschriebene Gesetz, dass eine französische Grand Opéra fünf Akte und mindestens zwei Ballette umfassen musste. *La grande bottega* (*La grande boutique*), wie VERDI die Pariser Opéra etwas abfällig nannte, wurde ihm während der Proben mit den undisziplinierten Sängern und dem bestenfalls mediokren Orchester zur *affreuse boutique*: *Eine Oper in der Opéra ist eine Anstrengung, die einen Stier umbringt!*<sup>151</sup> Mitten in den Proben tauchte die Primadonna SOPHIA CRUVELLI unabgemeldet auf eine vorgezogene Hochzeitsreise ab und war monatelang unauffindbar.<sup>152</sup> Vergeblich ersuchte VERDI um

<sup>149</sup> CSAMPAI *Sozialkritik*, unpaginiert 3. Dazu auch MEIER, 65-69.

<sup>150</sup> Diesen Stoff vertonte dann 1861 DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER.

<sup>151</sup> Hier zit. nach MEIER, 44.

<sup>152</sup> Dies löste einen Riesenskandal aus; der Kulturminister schaltete sich ein; ROQUEPLAN verlor seinen Posten als Theaterdirektor, die französische Regierung hielt Krisensitzungen ab, und im Londoner Theater Strand wurde eine eilends geschriebene, hohntriefende Komödie *Where is Cruvelli?* zum Publikumsschlager. Vgl. CHRISTIAN SPRINGER: Giuseppe Verdi. Leben, Werke, Interpretieren. Kapitel VIII = <https://books.google.ch/books?id=dVcm22Z3-LoC&pg=PT564&dq=Wlaska+ou+les+amazones+de+Boh%C3%A8me&hl=de&sa=X&ved=0CDUQ6A>

Entlassung aus dem Vertrag. Erst mit sechsmonatiger Verspätung konnte die Uraufführung am 13. Juni 1855 in der Opéra de Paris stattfinden. Der Erfolg war und blieb verhalten.

**73** Entsprechend der beliebigen Auswechslung historischer Fakten im Libretto hatte VERDI in Wirklichkeit keinen "historischen Stoff" vertont, sondern vor einer historischen Folie die persönlichen Liebes- und Konfliktbeziehungen mehrheitlich erfundener Personen – Guy de Montfort, Henri, Procida und Hélène. Daher macht das Kernstück der Oper, das zwischen f-moll, Des-Dur, F-Dur und a-moll wechselnde Duett Montfort/Henri *Les vêpres siciliennes* zu einem klassischen italienischen Melodram: fein abgestimmte, auf grösste Knappheit reduzierte, floskelhaft deklamierte innere Gefühlsreaktionen, die erst gegen Ende überhaupt zu einem "echten" Duett zusammengefügt wurden. Vor den Vorbereitungen zur Hinrichtung Procidas und Hélènes und der damit verbundenen Nötigung Henris, Montfort als *mon père* anzusprechen, konnte VERDI am Ende des 4. Aktes in Paris ohne kirchliche Zensurprobleme den Chor der Mönche Psalm 130 (*De profundis clamavi ad te Domine = Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir*) intonieren lassen: Konflikträchtiges Aufeinanderprallen widerstreitender Gefühle in einer Ensembleszene. Wie in den vorangegangenen Opern, aber entgegen dem Operntitel wurde nicht ein historischer Stoff<sup>153</sup>, sondern eine Menge privater Gefühle thematisiert. Dies mag den verhaltenen Erfolg ebenso erklären wie der Umstand, dass in den zwei Jahren vor der Uraufführung der *Sizilianischen Vesper* in Paris ein Meinungsumschwung in Sachen Grand Opéra stattgefunden hatte: JACQUES OFFENBACHS (1819-1881) Opéra bouffe, die Operette (das oftmals einaktige und schmal besetzte "kleine Operchen") hatte der fünftaktigen Grand Opéra den Rang abgelassen.<sup>154</sup> Im und um den italienischen Kirchenstaat indessen konnte die Oper gar nicht unter dem bereits anstössigen Titel (*Vesper* als kirchliches Nachmittagsgebet durfte keinesfalls mit einem Aufstand verbunden auf die Bühne gelangen) aufgeführt werden.

## 22. *Simon Boccanegra I*

**74** *Simon Boccanegra*<sup>155</sup> wurde von ARRIGO BOITO in einem Brief an VERDI vom 8. Dezember 1880 unverblümt kritisiert: "Das Drama, das uns beschäftigt, ist verbogen, es scheint wie ein Tisch, der wackelt, man weiss nicht, auf welchem Bein, und so sehr man ihn auch aufzurichten sucht, er wackelt noch immer. ... Es gibt da viel Intrige und nicht viel Zusammenhang"<sup>156</sup> Und in der Tat war die Uraufführung ein Misserfolg gewesen. Erst 1881 sollte VERDI sie überarbeiten – mit ARRIGO BOITO als Librettisten. Das Werk gehört mit den *Lombardi alla prima crociata/Jérusalem*, *Macbeth*, *Stiffelio/Aroldo*, *Don Carlo* und *La forza del destino* zu jenem halben Dutzend Bühnenwerken, die VERDI später stark überarbeitete. *Simon Boccanegra* wurde VERDIS weitaus am stärksten überarbeitete Oper. Während der Proben zur zweiten "Uraufführung" der *Traviata* in Venedig im Frühling 1856 hatte sich der Komponist vom Teatro La Fenice dazu überreden lassen, für die Karnevalssaison 1857 mit dem Librettisten des Hauses, FRANCESCO MARIA PIAVE, eine neue Oper zu schreiben. Der Stoff entstammte wie bereits *Il trovatore* einem Drama (*Simón Bocanegra* [1843]) von ANTONIO GARCIA GUTIÉRREZ (1813-1884): In die Genueser Wirren von 1337 bis 1339 war freilich eine etwas gar wirre Liebesgeschichte mit Familienfehde hinein verwoben. Reizvoll an dem Stoff war vor dem Hintergrund der 1856 noch nicht abgeschlossenen Einigung Italiens und der Lombardei- und Venezienfrage für VERDI, dass der Opernstoff die Rivalität der Seefahrerstädte Venedig und Genua zur Zeit des päpstlichen Avignonenser Exils (1309-1377) als Folie für die Notwendigkeit des Risorgimento dienen konnte. Nach Paris zurückgekehrt, musste VERDI diese Oper, als er das Libretto gegen Ende 1856 erhielt,

[EwAmoVChMI9s3hrczvyAIVxS4aCh14uwtb#v=onpage&q=Wlaska%20ou%20les%20amazones%20de%20Boh%C3%A8me&f=false](http://www.ewamo.ch/MI9s3hrczvyAIVxS4aCh14uwtb#v=onpage&q=Wlaska%20ou%20les%20amazones%20de%20Boh%C3%A8me&f=false).

<sup>153</sup> Als *Sizilianische Vesper* in die Geschichte eingegangen ist der blutige Aufstand der Sizilianer vom Ostermontag, 30. März 1282 gegen den französischen König KARL I., der zur Vertreibung des Hauses Anjou aus Sizilien führte.

<sup>154</sup> HENZE-DÖHRING, 414-418; MEIER, 44 und 73-76.

<sup>155</sup> Dazu auch MEIER, 76f und 123.

<sup>156</sup> Hier zit. nach SCHWEIKERT, *Boccanegra* 420.

ähnlich wie *La traviata* innert weniger Wochen komponieren, und die Instrumentierung der Partitur nahm er in Venedig vor, als bereits die Proben liefen. Nicht anders als *La traviata* fiel auch *Simon Boccanegra* in seiner Erstfassung am 12. März 1857 im Teatro La Fenice in Venedig durch. Zumal für eine Karnevalsoper wurde der düstere Stoff nicht geschätzt. Nach leicht positiverer Aufnahme in Reggio Emilia und Neapel fiel die Oper im Januar 1859 an der Scala di Milano endgültig durch.

**75** Erst BOITOS und VERDIS gemeinsame und tiefgreifende Überarbeitung von 1880 (ein Drittel der Partitur wurde umgeschrieben) mit dem völlig neuen Finale des 1. Aktes, einer Ratsszene, erlaubten es, die Charaktere Simon Boccanegas und des Intriganten Paolo Albiani zu schärfen. Die Oper akzentuierte VERDIS Abkehr von der Arie; von den vier Protagonisten haben nur drei eigene Szenen, und zwei davon müssen sich mit Duetten bescheiden. Als Mitgestalter werden in der Zweitfassung dieser Oper die Chöre von Bedeutung. Glanzstücke der Oper sind im Prolog der Abschied des alten Jacopo Fiesco vom Palast (*A te l'estremo addio* und *Il lacerate spirito* mit dem berührenden Orchesternachspiel) und das Finale des 2. Aktes (*Perdon, Amelia*) und in der Zweitfassung von 1880 zudem die stürmische Ratssitzung am Schluss des 1. Aktes.

### 23. Aroldo

**76** Seinem Freund CESARE DE SANCTIS hatte VERDI 1854 in einem Brief selbstkritisch gestanden: "Einige von jenen meiner Opern, die nicht im Umlauf sind, kann ich getrost vergessen, denn die Stoffwahl war ein Missgriff. Indessen gibt es zwei, die ich nicht gerne vergessen sähe: *Stiffelio* und *Die Schlacht von Legnano*." Im Falle des *Stiffelio* trieb ihn die bigotte klerikale Zensur im Kirchenstaat zu einer Überarbeitung, in welcher er aus dem lutherischen Sektengeistlichen *Stiffelio* des 16. Jahrhunderts in Anlehnung an zwei englische Romane<sup>157</sup> einen Kreuzfahrer Egberto des 12. Jahrhunderts machte, den Schauplatz auf die britische Insel verlegte und der Oper einen 4. Akt beifügte. In dieser Form wurde die Oper unter dem Namen *Aroldo* am 16. August 1857 im Teatro Nuovo in Rimini uraufgeführt. Die Pointe der Oper – Verzeihung des Ehebruchs unter dem Eindruck der biblischen Lesung von Kapitel 8 des Johannesevangeliums – musste in dieser neuen Version wirkungslos verpuffen: Was einem Pfarrer anstehen mochte, mochte bei einem blutigen Krieger keine Glaubwürdigkeit zu entfalten. Dennoch ist *Aroldo* interessant, weil er zweierlei zeigt: Erstens, dass VERDI an *Stiffelio* auch nach den Grosserfolgen von *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata* unvermindert viel lag, und zweitens, wie sehr ihm die kirchliche Zensur<sup>158</sup> mit ihren Konsequenzen, den Verballhornungen des *Stiffelio* zu einem beliebigen deutschen Minister *Guglielmo Wellingerode* in den unautorisierten Inszenierungen von Florenz, Catania, Palermo und Neapel auf die Nerven ging: Noch bestanden der Kirchenstaat und seine Machtverschränkungen mit den fremden Häusern der österreichischen Habsburger und der spanischen Bourbonen.<sup>159</sup>

### 24. Un ballo in maschera

**77** Für seine folgende Oper wählte VERDI ein Drama von EUGÈNE SCRIBE über die Ermordung des absolutistisch orientierten schwedischen Königs GUSTAV III. (\*1746) durch den adligen Sympathisanten der französischen Revolution JACOB JOHAN ANCKARSTRÖM (1762-1792) anlässlich eines Maskenballes 1792.<sup>160</sup> Zunächst fällt auf, dass die eigentlich für

<sup>157</sup> WALTER SCOTT (1771-1832): *Tales of the Crusaders*. Vol. I-II: *The Betrothed* (1825), und EDWARD BULWER-LYTTON (1803-1873): *Harold, the Last of the Saxon Kings* (1848).

<sup>158</sup> Vgl. hiervor, Rz. 58.

<sup>159</sup> Vgl. GRÄWE, 5; BUDDEN, *Stiffelio* 4f; BALSIGER, *Hintergründe* 1f; BALSIGER, *Gottesdienst* 54; BUDDEN, *Neufassung* 30-34; vgl. auch hiernach, Rz. 203 Fn. 486.

<sup>160</sup> Historisch an dem Drama sind neben diesen und weiteren Fakten v.a., dass König GUSTAV III. vorangegangene, erfolglose Attentate grösstenteils mild ahnden liess und zum Tode verurteilte Attentäter bis auf einen einzigen begnadigte und dass er trotz Warnungen über neue Attentatspläne den Maskenball besuchte, an dem er in den Rücken geschossen wurde; in der Urfassung hatte VERDI

das Theater San Carlo in Neapel komponierte Oper nach ihrer Fertigstellung über ein Jahr "schlummerte", bevor sie am 17. Februar 1859 im Teatro Apollo in Rom uraufgeführt wurde – akkurates Gegenteil der meisten vorangegangenen Bühnenwerke VERDIS, die unter grösstem Zeitdruck entstanden und nicht selten erst Tage vor der Uraufführung fertig instrumentiert worden waren. Hatte VERDI aus dem verhassten Zeitdruck gelernt? Mitnichten. Die Lücke zwischen Vollendung der Partitur und Uraufführung erklärt sich derart dramatisch, dass sie ihrerseits Stoff für eine VERDI-Oper hätte abgeben können. Der Stoff, den VERDI nach einem weiteren abgebrochenen Versuch, WILLIAM SHAKESPEARES *King Lear* zu vertonen, ausgewählt hatte, war für die neapolitanische Zensur der Bourbonen ein gefundenes Fressen – Attentat auf einen König, und dies noch durch einen adligen Anhänger der französischen Revolution!<sup>161</sup> In monatelangem Feilschen war aus dem Operntitel *Gustavo III* zunächst *Una vendetta in domino*, dann *Adelia degli Adimari* und schliesslich *Ein Maskenball* geworden. In der zweiten Januarwoche 1858 hatte VERDI die bereits fertig komponierte Oper in Genua instrumentiert, bevor er am 13. Januar 1858 mit GIUSEPPINA STREPPONI nach Neapel weiter reiste und dort am 14. Januar mit der Einstudierung des neuen Werkes begann.

**78** Ironie der Geschichte: Just an diesem Abend verübte in Paris der italienische Rechtsanwalt FELICE Graf ORSINI (1819-1858) in Paris zusammen mit drei italienischen Verschwörern vor der Oper in der Rue le Peletier ein erfolgloses Attentat mit Knallquecksilberbomben auf Kaiser NAPOLÉON III. (1808-1873) und seine Gattin, die spanische Gräfin EUGÉNIE DE MONTIJO (1826-1920), bei dem 156 Personen, nicht jedoch das Kaiserpaar verletzt wurden.<sup>162</sup> Die Zensur der spanischen Bourbonen in Neapel war sofort in Aufruhr. Trotz mittlerweile veränderten Titels und geänderter Namen schlug die Zensur nochmals zu: Die Handlung durfte nicht mehr in Europa spielen, die Geliebte keinesfalls verheiratet sein und weder Losszene noch Ball noch Attentat auf der Bühne vorkommen. Ein fast endloses Hickhack war die Folge: VERDI entzog dem Teatro San Carlo das Recht, *Un ballo in maschera* in zensurierter Version aufzuführen; daraufhin wurde VERDI die Verhaftung angedroht. Klagen und Gegenklagen jagten einander, bis die Deeskalation geschafft war: *Simon Boccanegra* für Neapel, und der Bourbonenkönig entliess VERDI im Gegenzug aus seinem Vertrag mit dem neapolitanischen Theater.

**79** VERDI war für immer davon geheilt, für Neapel noch eine Oper zu schreiben.<sup>163</sup> Mehr noch: Von Überarbeitungen abgesehen (*La forza del destino* 1869, *Don Carlo* 1868 und 1884 sowie *Simon Boccanegra* 1880), sollte *Un ballo in maschera* für mehr als ein

---

Attentatsopfer wie Attentäter (JACOB JOHAN ANCKARSTRÖM, ADOLPH RIBBING und CLAES FREDRIK HORN) unter originalem Namen auftreten lassen wollen; auch mit der Wahl des Schützen durch das Los übernahm die Oper ein historisches Faktum. Kunstsinig, hatte König GUSTAV III. 1773 in Stockholm die königliche Oper und das königliche Theater gründen lassen. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_III.\\_\(Schweden\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_III._(Schweden)) und [https://de.wikipedia.org/wiki/Jacob\\_Johan\\_Anckarstr%C3%B6m](https://de.wikipedia.org/wiki/Jacob_Johan_Anckarstr%C3%B6m).

<sup>161</sup> Immerhin hatte bereits DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER den Stoff 1833 unter dem Titel *Gustave III ou le bal masqué* vertont.

<sup>162</sup> ORSINI, ein alter Anhänger GIUSEPPE MAZZINIS, bekannte sich zur Tat und erklärte sie im Attentatsprozess zur Strafe an NAPOLÉON für den Bruch des Carbonero-Eides, den dieser als junger CHARLES LOUIS NAPOLÉON BONAPARTE ehemals geleistet hatte. ORSINI wurde am 13. März 1858 öffentlich guillotiniert, nachdem er während des Prozesses zum Publikumsliebbling geworden war. Wie ANCKARSTRÖM war ORSINI ein revolutionär gesinnter Adliger, und anstelle des Maskenballs diente 1858 eine Opernvorstellung als Gelegenheit zum Attentatsversuch. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Felice\\_Orsini](https://de.wikipedia.org/wiki/Felice_Orsini). ORSINI hatte bereits am Aufstand der Gebrüder ATTILIO und EMILIO BANDIERA gegen die Bourbonen 1844 in Süditalien teilgenommen und war deswegen zu lebenslanger Galeerenstrafe verurteilt, aber 1847 von Papst PIUS IX. bei einer Generalamnestie begnadigt worden, was bei VERDI zunächst (alsbald illusionäre) Hoffnungen ausgelöst hatte (vgl. hiervor, Fn. 19 und hiernach, Rz. 117 Fn. 237 und Rz. 145). Bei diesen Umständen wird verständlich, weshalb ANTONIO SOMMA (1809-1864) im reaktionären Neapel das riskante Libretto *anonym* zu verfassen wünschte, hatte er sich doch 1848 in Venedig am Aufstand gegen Österreich beteiligt.

<sup>163</sup> Vgl. zu allem auch MEIER, 80-85.

Vierteljahrhundert VERDIS letzte für eine italienische Bühne geschriebene Oper sein. Auf Rat seines Römer Freundes, des Bildhauers VINCENZO LUCCARDI (1811-1876) brachte VERDI den *Maskenball* schliesslich im Theater Apollo in Rom zur Uraufführung. Hier erzwang die päpstliche Zensur nochmals die Umtextierung vieler missliebiger Verse. Aber die Uraufführung brachte trotz katastrophaler Besetzung der Rollen einen riesigen Erfolg; VERDI wurde am Ende an die 20mal auf die Bühne geklatscht, und für die zweite Aufführung bereits wurde für einen Theaterplatz auf dem Schwarzmarkt das Sechsfache des normalen Preises bezahlt. Bei alledem war die Oper nicht politisch: Weit eher zeigt sie ein innerseelisches Drama. Ganz anders als der noch plakativ rachsüchtige Graf Luna im *Trovatore* wird René vom glühenden Verehrer seines Herrn (Eröffnungssarie *Alla vita che t'arride*) zu dem einem verlorenen Glück nachsinnenden, existenziell leidenden Attentäter; die andern beiden Attentäter stimmen im Opernfinale zur Harfenbegleitung gar in den Gebetschor *Tu ci serba, o Dio pietoso* ein. Durch die weiter verstärkte Bindung von Wort und Ton wird *Un ballo in maschera* zum Bindeglied zwischen VERDIS Werken der Galeerenjahre und den wenigen grossen Alterswerken.<sup>164</sup>

### 25. *La forza del destino*

**80** Eingeladen durch ein vom Tenor ENRICO TAMBERLICK (1820-1889)<sup>165</sup> überbrachtes Angebot der Oper von St. Petersburg, griff VERDI für seine 22. Oper auf eine eher wilde denn logische Tragödie von 1835 zurück: Spanische Schauerromantik wie GUTIÉRREZ' *Trovador*, entstammte *Don Alvaro o La fuerza del sino* der Feder eines Dichterdilettanten, Malers, Offiziers und langjährigen politischen Flüchtlings, des liberal gesinnten nachmaligen Herzogs von Rivas ANGELO PÉREZ DE SAAVEDRA Y RAMÍREZ DE BAQUEDANO (1791-1865), der 1836 spanischer Innenminister, 1854 Marineminister und schliesslich einen Tag lang gar Premierminister geworden war. Damit nicht genug: VERDI liess FRANCESCO MARIA PIAVE für Fra Melitones Gardinenpredigt (3. Akt 14. Szene: *Toh, Toh!... Poffare il mondo!*) zusätzlich eine Nachbildung der Kapuzinerpredigt im 8. Auftritt aus *Wallensteins Lager*, dem Vorspiel von FRIEDRICH SCHILLERS dramatischem Gedicht *Wallenstein-Trilogie*, in das Libretto integrieren. Dabei war sich der Maestro der Schwächen des Stücks sehr wohl bewusst<sup>166</sup>: Der Verkettung von Unwahrscheinlichkeiten und Zufällen stehen damit allerlei beliebige und bezugslose Kontraste wie Soldatenchöre, Mönchsgregorianik, Marketenderinnengeschrei, Wirtshausgelächter, Gardinenpredigt und vieles mehr gegenüber; und dennoch nehmen die tragischen Verstrickungen mit teuflischer Treffsicherheit regelmässig die schlimmstmögliche Wendung.

**81** Zweimal fuhr das Ehepaar VERDI für die Uraufführung mitsamt zwei Dienern und einem Dolmetscher mit der Eisenbahn von Italien via Paris nach St. Petersburg, denn 1861 war die für die Partie der Leonora unverzichtbare Sopranistin CAROLINE BARBOT-DOUVRY (1830-1893) schwer erkrankt; so fand die Uraufführung von *La forza del destino* erst am 10. November 1862 in der Kaiserlichen Oper von St. Petersburg statt. Trotz des überaus düsteren Finales wurde die Oper überschwänglich aufgenommen.<sup>167</sup> In der Zweitfassung für die Scala di Milano veränderte VERDI sieben Jahre später im wesentlichen die Ouvertüre, den 3. Akt und die Schlusszene. Das kurze Vorspiel der Erstfassung ersetzte VERDI in der Zweitfassung durch eine grosse Ouvertüre. Der 3. Akt enthielt einzig in der Petersburger Urfassung eine Bravourarie für Don Alvaro (*La vita è inferno all'infelice!*), und das nach VERDIS eigenem Zeugnis "verfluchte Ende" der Urfassung – Leonora, von ihrem sterbenden Bruder erstochen, verheisst dem verzweifelten Geliebten vergeblich ein Wiedersehen im

<sup>164</sup> Vgl. SOPRANO, 2; MEIER, 81f.

<sup>165</sup> TAMBERLICK hatte 1855 in London die Partie des Manrico im *Trovatore* gesungen und wurde dann auch Don Alvaro in der St. Petersburgener Uraufführung der *Forza del destino*.

<sup>166</sup> So bilanzierte VERDI gegenüber RICORDI sarkastisch: „Bei so vielen Mängeln und so vielen Absurditäten des Librettos ist es ein Wunder, dass nicht wenigstens der Impresario davon getötet worden ist.“ Hier zit. nach WINTERHOFF, 2.

<sup>167</sup> Dazu MEIER, 89-92.

Himmel: Unter einem Fluch auf die gesamte Menschheit hat sich Don Alvaro nämlich bereits vom Felsen gestürzt – wandelte der Meister aufgrund anhaltender Kritik und unter dem Eindruck des verehrten ALESSANDRO MANZONI für die Mailänder Zweitfassung, für welche ANTONIO GHISLANZONI (1824-1893) das Libretto überarbeitete, mit einem achttaktigen Orchesternachspiel in *As-Dur* radikal um in eine Hinwendung zum Paradies.<sup>168</sup> Neben vielen einprägsamen Themen (etwa dem *Rataplan* der Zigeunerin Preziosilla am Ende der 10. Szene des 3. Aktes) gehen die melodischen Kennzeichen von Seelenzuständen und vor allem die Steigerung der Chöre in der Klosterszene im Finale des 2. Aktes (10. Szene: *Il santo nome di Dio Signore* und *La Vergine degli angeli*), das Duettino Alvaro/Carlo im 3. Akt 4. Szene (*Solenne in quest'ora*) und das Schlussterzett der Zweitfassung Alvaro/Leonora/Guardian *Non imprecare!* mit dem Pianissimo-Verklingen unter die Haut.

**82** Auffällig ist die stark religiöse Färbung des Geschehens in dieser Oper: Zwei Mönche, Pilgerchor, Gardinenpredigten, Gebete, Gottesanrufungen und Bitten um Vergebung der Opernprotagonisten geben VERDIS letzter Oper vor den grossen überaus religionskritischen Bühnenwerken das Gepräge. Dies ist nur scheinbar ein Widerspruch. Weder durch die Heirat noch durch die Exkommunikation des Priesters, der seinem exkommunizierten Freund und politischen Vorbild CAMILLIO CAVOUR die Sterbesakramente gespendet hatte, war VERDI gläubiger geworden. Das religiöse Gepräge der Oper war zum einen dem Herkunftsland der Tragödie (dem erzkatholischen Spanien) und zum andern dem Zielort der Oper (dem erzorthodoxen Russland) zuzuschreiben. Dies zeigt sich schon daran, dass Alvaro als Eremit im Opernfinale seine Ruhe – und damit seine geistliche Würde! – gegen Vorwürfe der Ehrlosigkeit nicht zu bewahren vermag und zum zweitenmal (in der Urfassung gar zum drittenmal) tötet.

## 26. Inno delle nazioni

**83** Während seiner Zeit als Abgeordneter der italienischen Deputiertenkammer 1861-1865 renovierte VERDI Sant'Agata und baute für GIUSEPPINA eine Kapelle an. Musikalisch hingegen schrieb VERDI neben *La forza del destino* während dieser Zeit nahezu nichts mehr. Einzige Ausnahmen: Auf der Rückreise von Moskau komponierte VERDI in Paris für die Weltausstellung in London den *Inno delle nazioni* auf den Text des jungen ARRIGO BOITO und wohnte auch der Uraufführung der kurzen Kantate in der britischen Kapitale bei. Und für eine französische Version im Théâtre lyrique in Paris 1865 ergänzte VERDI sein Bühnenwerk *Macbeth*. Für den dritten Akt komponierte er dabei aber bezeichnenderweise keine Arie mehr hinzu, sondern ein Racheduett *Macbeth/Lady Macbeth (Mensonge! Mensonge! Mensonge!)*. Hintergrund dafür bildete nicht nur VERDIS Wunsch, kompositorisch kürzer zu treten und die *anni di galere* abzuschliessen. Er fühlte sich seit dem Erscheinen einer Ode *All'arte italiana (An die italienische Kunst)* tief verletzt, in der 1863 ein Jungspund der *Scapigliati*<sup>169</sup> eine Reinigung des wie ein "Bordell verunreinigten Altars der italienischen Kunst" verlangte. Autor der Ode war ... ARRIGO BOITO, dessen *Inno delle nazioni* VERDI eben erst im Jahr zuvor vertont hatte. Dieser ARRIGO BOITO und dessen Freund FRANCO (FRANCESCO ANTONIO) FACCIO (1840-1891) verkehrten mittlerweile tonangebend in CLARA MAFFEIS Salon. Äusserlich gab sich VERDI reserviert-höflich und gleichgültig.<sup>170</sup> Als aber der italienische Kulturminister EMILIO BROGLIO ins Lied der *Scapigliati* einstimmte und befand, seit ROSSINI sei nichts Italienisches von Bedeutung mehr komponiert worden, verweigerte VERDI 1868 öffentlich die Annahme des Komturkreuzes der italienischen Krone aus der Hand

<sup>168</sup> RENTSCH, 73.

<sup>169</sup> Die *Scapigliati* (Die mit den zerzausten Haaren = die Wuschelköpfe = die Bohémiens) waren eine Gruppe von Avantgardeschriftstellern, -musikern und -journalisten, welche nicht nur den Katholizismus verdammt, sondern auch freie Liebe und freie Drogen forderten und Bürgertum, Risorgimento, Literaten wie ALESSANDRO MANZONI sowie die bisherige italienische Oper als in Formeln erstarrt ablehnten.

<sup>170</sup> Er behauptete – man beachte die Parallele zu seinen Äusserungen in Sachen Politik (vgl. hiernach, Rzz. 137 und 138 mit Fn. 290) – nichts von Musikaesthetik zu verstehen, keine Partituren fremder Komponisten studiert zu haben und ein simpler *Paesano delle Roncole* zu sein. Vgl. MEIER, 92f.

eines solchen Ministers und provozierte damit gezielt einen Skandal. Niemand konnte da ahnen, dass VERDI seine grossen Spätwerke – *Otello* und *Falstaff* just mit FRANCO FACCIO und ARRIGO BOITO realisieren werde.

## 27. *Don Carlo*

**84** Kaum hatte VERDI im Juni 1865 seinen Verzicht auf eine erneute Kandidatur zu Italiens Deputiertenkammer bekannt gegeben, packte ihn nach einem Besuch LÉON ESCUDIERS auf Sant'Agata im Juli 1865 freilich wieder die Musik: Für Paris war *La forza del destino* zu überarbeiten. Ende November 1865 reisten die VERDIS via Genua nach Paris, und im Dezember 1865 unterschrieb VERDI einen Vertrag für *Don Carlo*, die einzige Oper, die er später noch zweimal umarbeitete. Den Librettoentwurf von FRANÇOIS JOSEPH MÉRY (1797-1866) sollte CAMILLE DU LOCLE (1832-1903) mit aktiver Unterstützung VERDIS in Verse bringen. Die Kritik BOITOS hatte VERDI nicht nur verletzt, sondern gegenüber Librettisten nochmals anspruchsvoller gemacht. Hier hatte der Maestro endlich Gelegenheit, durch engste Zusammenarbeit mit den Librettisten an grosse literarische Formen französischer Tragödien anknüpfen zu lassen.<sup>171</sup> Hatte VERDI 1850 *Don Carlo* als Opernstoff für Paris noch abgelehnt, so scheint er nach dem Einbau von Teilen aus *Wallensteins Lager* in *La forza del destino* zu SCHILLER zurückgefunden zu haben, nachdem er noch bis Mitte Dezember 1863 mit seinem am 8. August 1865 verstorbenen Librettisten ANTONIO SOMMA an SHAKESPEARES *King Lear* herumstudiert hatte.<sup>172</sup> Den 1. Akt komponierte VERDI im ersten Quartal 1866 in Paris, den 2., 3. und 4. Akt vom April bis Juli 1866 auf Sant'Agata. Während Italien 1866 in der Hoffnung auf den Erwerb Venetiens an der Seite Preussens in den Deutsch-Österreichischen Krieg hineinschlitterte, instrumentierte VERDI im Juli 1866 in Genua diese vier Akte und begab sich für erste Sängerproben nach Paris. Den Schlussakt komponierte und instrumentierte er im pyrenäischen Cauterets während einer Badekur im August/September 1866; dabei verlangte er von DU LOCLE – MÉRY war im Juni 1866 gestorben – laufend Änderungen am Text.

**85** Mit SCHILLER gemeinsam hatten VERDI und DU LOCLE das Interesse an der Darstellung familiärer Probleme vor der Folie politischer Konflikte. Aber anders als der Dichter konnten sie dies nicht in grossen Gesprächen darstellen: Extreme Verknappung war geboten; das Seelendrama musste statt vieler Worte direkt in der Musik ausgedrückt werden. So weicht der Eingangsakt im Wald des französischen Fontainebleau von SCHILLERS blosser mündlicher Erwähnung ab: Dies erlaubt nicht nur die Einführung der Liebesmelodie Don Carlo/Elisabetta, die später immer wieder an die Seelennot des Infanten und der Königin, seiner früheren Verlobten erinnert, sondern gibt der Oper die Symmetrie zum Gegenstück, dem Abschied der beiden Liebenden im Finale; und das Autodafé (3. Akt 2. Szene) hat die Funktion, verdichtet die politischen Konflikte hinter all den weitverzweigten Palastintrigen zu veranschaulichen, die sich in SCHILLERS Drama im Verlaufe mancher langer Gespräche erschliessen<sup>173</sup>. Zugleich muss das Autodafé als Reminiszenz an die Vergangenheit einer klerikalen Macht verstanden werden, die nicht einmal vor übelsten Quälereien zurückgeschreckt war – im Namen derselben Dogmen, die eben erst im Dezember 1864 vom amtierenden Papst PIUS IX. im *Syllabus errorum* mit unglaublicher Rechthaberei erneut eingebläut worden waren: Verdammung aller Freiheitsrechte.<sup>174</sup> Nur äusserst spärlich, wo Gestalten über die Oper hinaus seine Empathie genossen, setzte

<sup>171</sup> Vgl. hiervor, Rz. 21 Fn. 39 und hiernach, Rz. 160.

<sup>172</sup> Vgl. FISCHER, *Zeittafel* 611f.

<sup>173</sup> So treffend SCHIMPF, 3f. Aus diesem Grund vermag ich das Urteil von OSBORNE, unpaginiert 8 überhaupt nicht zu teilen, das – übrigens von VERDI *selbst* durchgesetzte! – Autodafé sei die „schwächste Szene der Oper“.

<sup>174</sup> Am 24. Juni 1858 und am 26. Juni 1864 hatte PIO IX mit der gewaltsamen Entführung EDGARDO MORTARAS (\*1851) und FORTUNATO COENS (\*1854) und der anschliessenden Weigerung, die beiden angeblich notgetauften Knaben ihren jüdischen Eltern zurückzugeben, diesen jeglicher Empathie unfähigen Rechtgläubigkeitswahn zum weltweiten Entsetzen erneut vorgeführt. Vgl. hiernach, Rz. 139 Fn. 297 Bst. h und Bst. j; SEIBT, 206; HASLER, 251f; [https://de.wikipedia.org/wiki/Edgardo\\_Mortara](https://de.wikipedia.org/wiki/Edgardo_Mortara).

VERDI Ausdrucksmittel des Mitfühlens für Opernfiguren ein. Das *Cantabile espressivo* der Violoncelli nach dem niederschmetternd monotonen Chor der Mönche *Il di spuntò, di del terrore, il di tremendo, il di feral! Morran! Morran!* vor der Verbrennung der Ketzer im Autodafé durchbricht hier und später nochmals bei der Tröstung der gequälten Ketzer durch die Stimme aus dem Himmel für wenige Takte die martialisch-musikalische Illustration von Überschwang und feierlicher Folter des Autodafés.

**86** *Don Carlo* ist auch die Oper der Duette: Zu Beginn und am Ende singen Don Carlo und Elisabeth, die durch Philipp persönlich oder seinen Abgesandten unterbrochen werden; im 2. Akt 1. Szene am Ende beim leuchtenden C-Dur-Freundschaftsschwur im Marschrhythmus (*Vivremo insieme e morremo insieme!*), dessen Thema bei Carlos Entwaffnung durch Posa am Ende des 3. Aktes in kaum begleiteten Klarinetten und im 4. Akt 2. Szene traurig nochmals anklingt, sind es Don Carlo und Posa. Jede Hauptfigur dieses grossartigen Opernbaus hat zwei Bezugsfiguren, von denen sie sich in solcher Weise in Duetten abhebt: König Philipp beispielsweise gegenüber dem unmenschlich-fanatichen Grossinquisitor, der eine dogmatisch erstarrte Kirche repräsentiert (4. Akt 1. Szene *Nell'ispano suol mai l'eresia domino*) und gegenüber dem Menschlichkeit fordernden Posa, den er eigentlich mag; nur verwehren ihm dies schon die Stützen seiner Macht, Inquisition und Staatsraison. Ein ostinat kreisendes Violinenmotiv in d-moll im grossen Monolog Philipps zeigt seine bohrend melancholischen Gedanken an. Daneben unterstreicht das Fehlen jeglichen Duetts mit seinem Sohn Don Carlo und mit seiner Gemahlin Elisabeth Philipps Einsamkeit.<sup>175</sup>

**87** Die Proben zogen sich aus den verschiedensten Gründen bis im Frühjahr 1867 hin. Trotz manchen vorangegangenen Kürzungen musste VERDI das Bühnenwerk nach einer kompletten Probeaufführung Ende Februar 1867 nochmals um hunderte von Takten kürzen: Die Probe dauerte von 19.11h bis 00.23h; dem verwöhnten Pariser Publikum war weder ein früherer Opernbeginn – der hätte das Nachtessen verkürzt – noch ein späteres Opernende zuzumuten, weil die letzten Bahnverbindungen von der Opéra in die Aussenquartiere um 00.30h wegfuhren; nicht zur Disposition stehen durfte das (hier völlig funktionslose) 2. Ballett, das VERDI extra hatte nachkomponieren müssen.<sup>176</sup> Die Uraufführung vom 11. März 1867 in der Opéra wurde nur von VERDI selbst als Misserfolg taxiert<sup>177</sup>; das Werk erlebte in Paris im selben Jahr 43 weitere Aufführungen. Dennoch setzte es sich weltweit in den beiden italienischen Fassungen (ohne und mit Fontainebleau-Akt) durch.<sup>178</sup> Was aber VERDI verdross, waren Kritiken, die ihm unterstellten, er sei "kein Italiener mehr. Er folgt WAGNER."<sup>179</sup>

**88** Neben all den Theatermühen erlebten die VERDIS bei diesem mehrmonatigen Aufenthalt in Paris Höhen (etwa wechselseitige Besuche vom und beim Ehepaar ROSSINI) und Tiefen: VERDIS Vater und der geliebte Schwiegervater ANTONIO BAREZZI verschieden 1867 kurz nacheinander, und FRANCESCO MARIA PIAVE erlitt einen Schlaganfall, verlor die

<sup>175</sup> Vgl. MEIER, 97-102; SCHIMPF, 4.

<sup>176</sup> Vgl. OSBORNE, unpaginiert 7.

<sup>177</sup> Dass die französische Kaiserin EUGÉNIE, gebürtige adlige Spanierin, aus Ärger über den Mangel an Respekt Philipps II. gegenüber dem Grossinquisitor den Rest der Oper mit dem Rücken zur Bühne anhörte (OSBORNE, unpaginiert 7), braucht nicht der Oper angelastet zu werden.

<sup>178</sup> Zu der für Busseto besonderen Bedeutung von VERDIS nach *Ernani* zweiten Anspielung auf Kaiser KARL V. im Finale des *Don Carlo* vgl. hiernach, Rz. 131 mit Fn. 267.

<sup>179</sup> So tatsächlich GEORGES BIZET (1838-1875)! Hier zit. nach MEIER, 94. Dazu VERDI aus Genua an LÉON ESCUDIER in Paris: „Ich habe in RICORDIS *Gazzetta* den Bericht über die *Don Carlo*-Kritiken der wichtigsten französischen Blätter gelesen. Kurz, ich bin also nahezu ein vollkommener Wagnerianer. Aber hätten die Kritiker nur ein bisschen besser hingehört, dann hätten sie erkannt, dass ich Gleiches schon im Terzett in *Ernani*, in der Schlafwandlerszene in *Macbeth* und in anderen Stücken angestrebt habe. Doch die Frage ist nicht, ob die Musik des *Don Carlo* einem bestimmten System angehört, sondern ob sie gut oder schlecht ist. Das ist eine klare, einfache und vor allem legitime Frage.“ Vgl. OSBORNE, unpaginiert 7.

Sprache und blieb gelähmt. GIUSEPPE und GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI übernahmen nun die Vormundschaft und später die Adoption der von Vater VERDI betreuten Enkelin von dessen Schwester, der verwaisten siebenjährigen FILOMENA VERDI. 1868 begegnete VERDI im Salon CLARA MAFFEIS zum einzigen Mal dem hochverehrten Dichter ALESSANDRO MANZONI und war tief beeindruckt. Dass nach ROSSINIS Tod im November 1868 die Aufführung des von ihm selber angeregten Projekts einer ein einziges Mal am ersten Jahrestag des Todes aufzuführenden Pasticcio-Messe mit andern (damals) bedeutenden Komponisten nicht zustande kam, empfand VERDI 1869 als persönliche Demütigung.<sup>180</sup> Es sollte vier Jahre später nach MANZONIS Hinschied zu VERDIS *Requiem* führen.<sup>181</sup> Opern schrieb VERDI in den Sechziger Jahren keine mehr.

## 28. *Aida*

**89** Dies sollte sich ändern, kaum hatte das neue Jahrzehnt begonnen. Im April 1870 erhielt VERDI von DU LOCLE ein von anonymer Hand gekonnt gefertigtes Opernszenario mit der Anfrage, ob er den Stoff zur Einweihung der neu erbauten Oper von Kairo zu vertonen gewillt sei oder ob man RICHARD WAGNER oder CHARLES GOUNOD anfragen solle. VERDI, von seinem Schüler MUZIO über die enormen Investitionen des ägyptischen Khediven in die Kultur informiert, verlangte für die Komposition von *Aida* 150'000 Francs allein für die Aufführungsrechte in Aegypten und erhielt sie. GIUSEPPINA half ihm bei der Übersetzung aus dem Französischen, und der VERDI bereits aus *La forza del destino* und *Don Carlo* bekannte Mailänder Journalist ANTONIO GHISLANZONI brachte den Stoff in engster Zusammenarbeit mit VERDI in Bühnenwirksam verknappte Versform. Bereits im November 1870 stand das neue Werk; die Uraufführung im Opernhaus in Kairo freilich musste des deutsch-französischen Kriegs wegen bis zum 24. Dezember 1871 aufgeschoben werden, weil Kostüme und Requisiten im belagerten Paris eingeschlossen waren.<sup>182</sup> Im Fall der *Aida* war dies mehr als blosses Ornamentik: Um orientalische Antike zu vergegenwärtigen, forschte VERDI nicht nur nach religiösen Riten der Pharaonen; er liess in Anlehnung an Darstellungen auf antiken Gräbern auch entsprechend lange Trompeten verwenden, die er bereits 1854 für den *Re Lear* ersonnen hatte.<sup>183</sup> Durch häufige kleine und übermässige Sekundintervalle über liegenden Basstönen in den Priesterinnenchören zauberte VERDI eine exotische Stimmung herbei, nachdem er stärkere Anlehnung an Kirchentönen schliesslich verworfen hatte.<sup>184</sup> Wiederkehrende Melodiebögen strukturieren den Opernstoff in Stimmungen und Handlungen der Protagonisten.

**90** Das aktuelle politische Geschehen von 1870 in Europa färbte direkt auf die Oper ab: Im Gegensatz zu den meisten gängigen Inszenierungen ist die *Triumphmarschszene* freilich kein Freudenfest, sondern spiegelt VERDIS mittlerweile scharfe Kriegskritik<sup>185</sup>: Die flammenden Fanfaren decken die Klagen und das Entsetzen der unterlegenen Aethiopier Aida und Amonasro gnadenlos zu. Im 3. Akt mit der Nachtszene am Ufer des Nils zauberte VERDI durch gedämpfte Violinenarpeggi über einem Celloostinato zu leiser Flötenmelodie im Wechsel zwischen e-moll und g-moll die Mondlandschaft einer fernen Heimat auf die Bühne. Aidas Romanze *O cieli azzurri* besingt eine Utopie (*mai più*), das Fehlen des ersehnten Zufluchtsortes "Heimat". Auch der vermeintliche Kriegsheld Radamès ist nicht der bodenständige strahlende Sieger, sondern ein pflichtvergessener Verliebter ohne

<sup>180</sup> Dazu hiernach, Rzz. 182, 184 und 185.

<sup>181</sup> Dazu hiernach, Rz. 183.

<sup>182</sup> MEIER, 105f.

<sup>183</sup> VERDI in einem Brief vom 31. März 1854 an ANTONIO SOMMA; vgl. MAEHDER, 11.

<sup>184</sup> MAEHDER, 8.

<sup>185</sup> Vgl. GERHARD, *Leierkasten* 79; MEIER, 107: VERDI schlug GHISLANZONI für die Priester den Text vor: *Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung*. Damit spielte er auf Kaiser WILHELM I. von Preussen an; was er damit wirklich meinte, erfuhr CLARA MAFFEI von VERDI: *Jener König, der ständig Gott und die Vorsehung im Munde führt und mit ihrer Hilfe den besten Teil Europas zerstört!*

Bodenhaftung, wie die ziellos variierende Melodie seiner Romanze *Celeste Aida – forma divina* musikalisch verrät.<sup>186</sup>

**91** Nur allzu bodenständig real ist dafür der klerikale Terror, für den die Gerichtsszene mit der formelhaften dreimalig insistierenden, zunehmend bedrohlicheren (je um einen Halbton erhöhten) Befragung durch die Priester (*Radamès! - Radamès! - Radamès!*) in VERDIS anapästischem Todesrhythmus steht: Nicht der Hauch eines fairen Gerichtsverfahrens, sondern Bestätigung blosser Vorverurteilung.<sup>187</sup> Die Ohnmacht der Verliebten Radamès und Aida äussert sich im Liebesduett beim Vollzug der Todesstrafe (Einmauerung) im langgezogenen Septimenvorhalt (*O terra, addio, addio, o valle di pianti*) zu Harfenklängen in Ges-Dur. Wenige Wochen nach der Uraufführung in Kairo dirigierte VERDI *Aida* an der Scala di Milano mit TERESA STOLZ als Aida und MARIA WALDMANN als Amneris, und in dieser Besetzung sanierten die drei Künstler mit der begeistert aufgenommenen neuen Oper manches gefährdete italienische Theater.<sup>188</sup> Auch VERDIS *Requiem* sollte diese Besetzung zwei Jahre später in Mailand, Paris, London und Wien zum Durchbruch verhelfen. *Aida* sollte VERDIS einzige Oper dieses Jahrzehnts bleiben.

### 29. Streichquartett in e-moll

**92** Statt weiterer Opern komponierte VERDI 1873 sein einziges *Streichquartett* in e-moll<sup>189</sup> und nach ALESSANDRO MANZONIS Hinschied 1873/1874 das *Requiem*.<sup>190</sup> Und ab 1874 kehrte er ... als Senator in die Politik zurück, von der er angeblich nichts verstand. Er entwarf detaillierte Pläne für eine Reform des italienischen Musikunterrichts. Während seiner Opernkompositionen war VERDI nach seinem eigenen wie nach dem Eingeständnis GIUSEPPINA VERDI-STREPPONIS zumeist unausstehlich, nach Abschluss eines Werkes regelmässig depressiv. Niedergeschlagenheit und Depressionen begleiteten das Paar während langer Jahrzehnte.

### 30. *Simon Boccanegra II*

**93** Kurz, nachdem die VERDIS in Genua ARRIGO BOITOS überarbeitete und diesmal überaus erfolgreiche Oper *Mefistofele* gesehen hatten, gelang es GIULIO RICCORDI im Sommer 1879, mehr als anderthalb Jahrzehnte nach der persönlichen Kränkung durch BOITOS *Ode an die italienische Kunst*<sup>191</sup>, VERDI endlich für eine Überarbeitung des *Simon Boccanegra* sowie für ein *Schokoladenprojekt*, nämlich *Otello* zu gewinnen. Dies muss von langer Hand vorbereitet gewesen sein. Nicht nur gestand GIUSEPPINA VERDI dem Verleger, ihr Mann sei bereits "sozusagen blind und ohne es zu wollen ins Netz"<sup>192</sup> gegangen; noch vor Ablauf einer Woche überbrachte BOITO seine Skizze zu *Otello* VERDI persönlich. BOITOS "Probearbeit", die Überarbeitung des Librettos zu *Simon Boccanegra* fiel überzeugend aus. Sie erlaubte VERDI, eine völlig neue Szene voller Spannungen nach seinem Gusto zu komponieren: die Rede des Dogen an die zerstrittenen Parteien Genuas mit einem überragenden Appell zur Versöhnung. Nach dem Fehlstart von 1855 wurde die Wiederaufnahme der Oper in diesem neuen Gewand trotz ihrer melancholischen Grundstimmung zum Erfolg.

<sup>186</sup> GERHARD, *Leierkasten* 79.

<sup>187</sup> MEIER, 107f.

<sup>188</sup> MEIER, 109.

<sup>189</sup> Vgl. hiernach, Rzz. 167 und 168.

<sup>190</sup> Vgl. hiernach, Rz. 183.

<sup>191</sup> Vgl. hiervor, Rz. 83.

<sup>192</sup> Vgl. MEIER, 122f: Bereits nach Ablieferung des Librettos durch BOITO begann RICCORDI ab 1881 seinen jährlichen Weihnachtspanettone an VERDI mit einem kleinen Schokolademohren verziern zu lassen. Über den „Mohren“ (*Otello*) hatte er mit GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI striktes Stillschweigen vereinbart.

### 31. *Otello*

**94** *Otello* war ein Stoff von VERDIS grossem Favoriten WILLIAM SHAKESPEARE, und BOITOS Skizze zu *Otello* überzeugte den Maestro. Er entschloss sich zur Komposition. Am meisten faszinierte VERDI die Figur des schweinishen Jago, erst recht, nachdem der Maler DOMENICO MORELLI (1826-1901) ihm die Figur auf sein Bitten hin gemalt hatte<sup>193</sup> und nachdem BOITO ebenfalls auf seinen Wunsch hin noch ein Credo Jagos (2. Akt 2. Szene *Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sé*) verfasst hatte. VERDI sollte diesen zentralen Monolog durch Versatzstücke einer Arie, eines Cantabiles und einer Cabaletta vertonen: In der Verfremdung der musikalischen Form spiegelt sich selbstüberhebende menschliche Verirrung. Zuvor aber hatten lange anhaltende anderweitige Engagements beispielsweise für die Straffung des *Don Carlo* auf vier Akte 1882 oder für die Stiftung und den Bau eines Spitals im Nachbardorf 1883-1888, ein Schwächeanfall 1883 und danach – zumal nach dem Hinschied enger Freunde – immer wiederkehrende Zweifel, ob seine Lebenszeit die Vollendung des Werks überhaupt noch zulasse, den Beginn der Komposition bis in den Dezember 1884 hinausgeschoben. Und beinahe weitere zwei Jahre vergingen, bis VERDI den *Otello* fertiggestellt hatte.

**95** *Otello* wurde zur intensivsten Zusammenarbeit mit dem Librettisten in VERDIS ganzer Komponistenkarriere. Mit seiner breiten Bildung und Kompetenz erarbeitete BOITO sich mehr und mehr VERDIS Achtung. Die Wirkung seiner ausdrucksmächtigen Sprache faszinierte den Maestro. Und seine Fähigkeit, auf der Bühne gleichzeitig mehrere Handlungsstränge zu Darstellung zu bringen, eröffnete dem Dramatiker VERDI die Perspektive, das in Musik zu giessen, was ihn seit *Rigoletto* am meisten interessiert hatte<sup>194</sup>: Unterschiedliche, ja einander widerstrebende Gefühle der Protagonisten in einer und derselben Szene zu einem musikalisch organischen Ganzen zusammenzufügen, das mehr ist, als die Summe der einzelnen Teile je zu ergeben vermag<sup>195</sup>. So stiess der mittlerweile über siebzigjährige VERDI mit *Otello* noch einmal in neue Klangwelten vor: Zu Beginn der Oper ein schrill dissonantes Sturmgewitter, Glissandi, ein scheinbar unaufgelöstes Durcheinander von Triolen, chromatischer Verschiebung verminderter Septimenakkorde, Hörnerklagen, von VERDI völlig neu eingeführten Bassposaunen und chorischem Entsetzen über einem Orgelpunkt in scharfer Dissonanz (c/cis/d) während 256 Takten, bevor die Rettung Otellos im E-Dur des späteren Liebethemas angekündigt wird.<sup>196</sup> Jagos abgründiger Charakter äussert sich im Trinklied (*Inaffia l'ugola*) durch chromatisch fallende Baritonkoloraturen und -triller etwa im *beva con me!* Fallende Melodien, tiefe Triller und Triolen der Holzbläser, Glissandi und kurz aufblitzende Orchesterakkorde unterstreichen Jagos abgründig hämischen Nihilismus. Machtversessen schmückt er zu dissonanten Tremoli seine Gotteslästerungen aus. Intrigierend stachelt er Otellos Eifersucht mit der Erzählung eines blossen angeblichen Traums (2. Akt 5. Szene: *Era la notte, Cassio dormia*) mit einer Zärtlichkeit vortäuschenden C-Dur-Melodie zu einer Siciliana weiter an.

<sup>193</sup> Für das Verständnis des *Requiem*s von Bedeutung ist dies deshalb, weil VERDI dem Maler in einem Brief vom 24. September 1881 mit folgenden Worten dankte: „Gut, sehr gut, mehr als gut! Jago mit der Miene eines feinen Mannes! Du hast's getroffen ... Ich seh ihn vor mir, diesen Pfaffen, das heisst diesen Jago mit der Miene des Gerechten! (...)“ Hier zit. nach *Otello*. Programmheft 115 des Stadttheaters Bern 1998/1999, 32.

<sup>194</sup> Bereits VICTOR HUGO hatte 1857, als er den *Rigoletto* sah, sofort erkannt, dass Musik die gleichzeitige Darstellung verschiedener Handlungsstränge ermöglicht, was seinem gesprochenen Schauspiel hatte verwehrt bleiben müssen: „Wenn auch ich in meinem Drama vier Personen in solcher Weise zugleich sprechen lassen könnte, so, dass das Publikum die Worte und die Gefühle verstünde, würde ich einen gleichen Effekt erreichen.“ Hier zit. nach RUPPEL, *Charakterbild* 2.

<sup>195</sup> Beispiel: Derweil Jago im 2. Akt 3. Szene Otellos Eifersucht auf Cassio weckt und anstachelt (*Cassio, nei primi dì del vostro amor, Desdemona non conosceva?*), loben im Hintergrund im Garten Chöre der Frauen, der Kinder und der Matrosen Desdemona in der gleichen Tonart, in der die gemeinsame Erinnerung Otellos und Desdemonas an den Beginn ihrer wechselseitigen Zuneigung erklang (E-Dur, 1. Akt 3. Szene *Già nella notte densa*).

<sup>196</sup> MEIER, 128.

**96** Wie tief Otello, der Siegerheld des 1. Aktes 1. Szene (*Esultate!*) durch sein Eingehen auf Jagos teuflische Intrige fällt (2. Akt, 6.-8. Szene), wird durch das Zusammentreffen der huldigenden Menge (*Evviva Otello! Gloria al Leon di Venezia!*) mit Jagos zynischer Erwiderung (*Ecco il Leone!*) im 3. Akt 9. Szene drastisch vor Augen geführt: Eigen- und Fremdbild kontrastieren aufs Schärfste. Die wenigen verbliebenen Arien (Jagos Credo [2. Akt 2. Szene] und Traumerzählung [2. Akt 5. Szene] und Desdemonas Gebet in As-Dur [4. Akt 2. Szene *Ave Maria, piena di grazia*], Nummern (etwa Trinklied und Huldigungschor) und Szenen gehen nahezu nahtlos ineinander über und steigern damit die Dramatik, etwa wenn gedämpfter Celloklang aus der Streitszene beschwichtigend und beruhigend überleitet zum Wiedersehen Otellos und Desdemonas mit der Erinnerung an die wechselseitige Liebe, gesungen in des-moll, sprachlos erst in E-Dur.<sup>197</sup> Otello beschäftigt sich wie das *Requiem* mit der Gretchenfrage: Nun sag, wie hast du's mit der Religion? Du bist ein herzlich guter Mann, allein ich glaub, du hältst nicht viel davon<sup>198</sup>. Otello begrüsst seine Untergebenen zu Beginn der Oper mit dem Osternachtsgruss (*Esultate!*), und das Duell unterbricht die Titelfigur zur 2. Szene mit einer inversen Anspielung auf die Eröffnung des Hochgebets in der Messe: Anstelle des *Sursum corda* (*Empor die Herzen!* Im stahlenden Cis-Dur) hier ein *Abasso le spade!* Jago äussert seine nihilistische Weltanschauung in Form eines *Credos* (2. Akt 2. Szene). Die gemeinsame Erinnerung an den Beginn ihrer Liebe (1. Akt 3. Szene) lassen Desdemona und Otello in einem Amen kulminieren, und der Bluttat Otellos (in diesmal ironischem E-Dur!) geht Desdemonas – vergebliches – *Ave Maria* voraus: Die Autoren der Oper äussern weder Apotheose noch Glauben; ein Hoffnungsschimmer muss genügen.<sup>199</sup>

**97** Die Uraufführung der Oper am 5. Februar 1887 an der Mailänder Scala endete – so GIUSEPPINA VERDI – in "ohrenbetäubender Begeisterung" des Publikums; VERDI wurde immer wieder auf die Bühne geklatscht, und er nahm BOITO mit. Dass er für die Pariser Erstaufführung noch ein Ballett nachzukomponieren hatte, empfand der Meister als künstlerische Monstrosität; er verbot dessen Aufnahme in die gedruckte Partitur.<sup>200</sup>

### 32. Ave Maria auf eine scala enigmatica

**98** Von IGOR STRAWINSKYS (1882-1971) hämisch-ironischen Urteilen lautete eines, *Falstaff* sei nicht VERDIS, wohl aber RICHARD WAGNERS beste Oper. VERDI hätte sich über die Spitze mit Bestimmtheit nicht weniger geärgert als sein Jahrgänger WAGNER: Als Wagnerianer gesehen zu werden, verdross ihn.<sup>201</sup> Aber auch eingefleischte WAGNER-Gegner wie EDUARD HANSLICK überraschte der Maestro mit seiner letzten Oper: Der Achtzigjährige vertonte auf Anregung BOITOS nochmals einen SHAKESPEARE-Stoff, und zwar eine ... Komödie<sup>202</sup> – zum erstenmal seit dem brutalen Scheitern von *Un giorno di regno* 1840. BOITO hatte festgestellt, dass VERDI das Komponieren vermissen musste, hatte er doch an einem Wettbewerb in RICORDIS *Gazetta Musicale* teilgenommen und eine *scala enigmatica* in Form eines *Ave Maria* harmonisiert.<sup>203</sup>

### 33. Falstaff

**99** So regte BOITO zwei Jahre nach *Otello* im Mai 1889 die Vertonung des *Falstaff* an, für den er *Die lustigen Weiber von Windsor* und aus SHAKESPEARES Lancaster-Tetralogie Teile aus *Heinrich IV.* und *Heinrich V.* librettierte. BOITO und VERDI ersannen eine *commedia lirica*

<sup>197</sup> Mit weiteren Einzelheiten MEIER, 129f.

<sup>198</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832): *Faust* I, Vers 3415.

<sup>199</sup> Vgl. HOLTBERND, 8f.

<sup>200</sup> MEIER, 126f und 132f.

<sup>201</sup> Vgl. etwa hiervor, Rz. 87 Fn. 179.

<sup>202</sup> Vgl. HELBLING, *Shakespeare* 82; vgl. hiernach, Rz. 156. *Falstaff* konnte auch ROSSINIS Prophetie widerlegen, als tragischer Dramatiker werde VERDI niemals eine *opera buffa* schreiben. Vgl. (mit freilich falscher Jahresangabe) MEIER, 133.

<sup>203</sup> Vgl. dazu hiernach, Rz. 163 Fnn. 380-385.

völlig neuen und singulären Zuschnitts: Unverwechselbare Charakterfiguren ersetzen die herkömmlichen Buffonarren, durchgehender Konversationsstil jede übliche Nummer, das lebensnahe unmittelbare Nebeneinander von Lust und Leid und eine reiche Palette von Gefühlsschattierungen der Protagonisten den schemenhaften Klamauk anhaltender Situationskomik früherer italienischer Buffa-Opern.<sup>204</sup> Erneut wurde der Opernplan während der Entstehung die längste Zeit streng vertraulich behandelt, und wiederum gab es monatelange Unterbrechungen im Schaffensprozess, etwa wenn VERDI Reklamationen zu seiner Spitalstiftung im benachbarten Villanova – vor allem über klerikale Einmischung – zu behandeln hatte. Auch VERDIS Selbstzweifel über seine verbleibende Schaffenskraft erwachten wieder, wenn GIUSEPPINA ihrer Arthritis wegen zeitweise kaum mehr zu gehen vermochte oder wenn erneut Freunde starben wie etwa sein Senatskollege Rechtsanwalt GIUSEPPE PIROLI und FRANCO FACCIO, der die erfolgreiche Uraufführung des *Otello* dirigiert hatte, oder angesichts der schweren Grippeerkrankung GIUSEPPINAS und seiner selbst.<sup>205</sup> Im Sommer 1892 indes steigerte er sich nochmals in einen Schaffensrausch und vollendete sein letztes Meisterwerk.

**100** *Falstaff* ist eine Parodie auf die menschliche Eitelkeit: Zum Schluss seiner Opernkarriere macht VERDI noch den *Antihelden* zum Protagonisten: Der ungehemmt ausgelebte Narzissmus macht den dekadenten alternden Lustmolch und parasitären Schlemmer schon fast sympathisch: Seine Anzüglichkeiten gegenüber Alice Ford (2. Akt 2. Teil: *Saresti la mia Lady, e Falstaff il tuo Lord. ... Degna d'un Re. T'immagino fregiata del mio stemma*) wirken verstaubt, mochten vielleicht zu seiner Pagenzeit (*Quand'ero paggio del Duca di Norfolk*) à la mode gewesen sein; jetzt wirken sie nur noch lächerlich: Fagotte persiflieren in Oktavparallelen Falstaffs ungelenke Versuche, die grazile Alice nachzuahmen. Ungeschminkt hat er ihrem Gatten einleitend den Tod gewünscht. Dabei hat Sir John Falstaff sehr wohl Moral – wenn nicht zu bieten, so doch zu predigen: Der Monolog *L'onore! Ladri!* mit dem fünffach wiederkehrenden *No* gegen die Bedenken seiner Diener Bardolfo und Pistola im 1. Akt am Ende des 1. Teils ist eine genussreiche Abhalfterung der Doppelmoral zugunsten des Hedonismus anhand des Ehrbegriffs. Diese *Genussucht* (im *Marschrhythmus!*) hat Falstaff zu seinem Lebensmotto gemacht (2. Akt 1. Teil *Alice è mia! Va, vecchio John, va, va per la tua via* und wiederholt nach *Bene accolta sia*), und selbst nach der Demütigung – als Lüstling und Feigling ertappt, im Waschkorb in den Teich befördert und durchnässt – ringt sich *Falstaff* in der Taverne bei einem Glühwein missmutig (3. Akt 1. Teil am Anfang: *Mondo ladro. – Mondo rubaldo. Reo mondo!*), wenn auch in moll gewendet, wieder zu seiner Lebensdevise durch: *Va, vecchio John, va, va per la tua via; cammina finché tu muoia. Allor scomparirà la vera virilità del mondo*. Dennoch endet er vor Mrs. Quickly kleinlaut (*Al diavolo te con Alice bella! Ne ho piene le bisaccie! Ne hoi piene le budella!*).

**101** Dennoch ist Eitelkeit nicht einzig Falstaff eigen: Auch die währschaften Frauen von Windsor sind davor nicht gefeit; wenn Alice Ford den schwärmerischen Schluss aus Falstaffs Brief vorliest (1. Akt 2. Teil), so betont sie zwar mit dem Triller am Ende (*Rispondi al tuo scudiere, John Falstaff Cavaliere*), dass sie den identisch gleich an mehrere Frauen versandten hohlen Worten keinen Glauben schenkt; aber das vorangehende Anhimmeln (*Ma il viso tuo su me risplenderà come una sorella sull'immensità*) genießt sie sehr wohl, wie VERDIS Nonenvorhalte und die Gesangsanweisung (*dolcissimo*) hörbar machen: Lobeshymnen sind die perfektteste Methode der Korruption. In der versöhnlichen Schlussfuge setzt der gescheiterte Falstaff Thema wie Umkehrung (3. Akt 2. Teil: *Ogni sorta di gente dozzinale* mit dem sinnend, luftig und weich vorzutragenden *Son io che vi fa scaltri*) und klärt das Theater im Theater auf (*Un coro e terminiam la scena*), bevor alle zur Einsicht gelangen: *Tutti gabbati* – Alle sind verschaukelt.

<sup>204</sup> Vgl. MEIER, 133.

<sup>205</sup> MEIER, 134-136.

**102** Keineswegs blosse opera buffa, sondern von abgründiger Ironie (und Selbstironie!) getränkt, spielt *Falstaff* augenzwinkernd auf RICHARD WAGNERS *Die Meistersinger von Nürnberg*<sup>206</sup>, vor allem aber auf verschiedene andere Werke VERDIS an: Aus der grossen Gottheit in *Aida* (*Immenso Fthà*) wird in den Worten der abhängigen Diener der grosse Falstaff (1. Akt 1. Teil: *Falstaff immenso*), das chromatisch steigende dreimalige *Risponde* der als Mönche verkleideten Bürger (3. Akt 2. Teil) persifliert die Gerichtsszene der Priester aus *Aida*; *Otellos* Kuss- und Eifersuchtsmelodie klingen an; Fords Monolog (2. Akt 1. Teil am Ende: *E` sogno? O realtà?*) spielt an auf Philipps II. Grübeln in *Don Carlo* (4. Akt bzw. 3. Akt 1. Szene: *Ella giammai m'amò*). Dr. Cajus' schräger Schwur (1. Akt 1. Teil: *Giuro: Che se mai m'ubbrico ancora all'osteria sarà fra gente onesta, sobria, civile e pia*) mit dem *Amen* der Diener Falstaffs verulkt mit Posaunenklängen die beliebten Schwurszenen seiner eigenen (etwa *La battaglia di Legnano*<sup>207</sup>) und anderer früherer Opern. Die Melodie des *Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus* seines eigenen *Requiem*s imitiert VERDI im *Falstaff* ironisch sakral mit dem Frauenchor *Domine fallo casto* (3. Akt 2. Teil bei der Jagd im Ensemble *Pizzica, pizzica*), und mit dem kecken *Ma salvagli l'addomine* (*Aber errette ihm den Bauch*) lässt er Falstaff gleich noch einen drauf geben.<sup>208</sup> Vom kongenial librettierenden ARRIGO BOITO nicht mehr unterstützt, sondern begleitet, hat VERDI endlich Theater der Weltliteratur ertönen können.<sup>209</sup> Nicht nur die Uraufführung am 9. Februar 1893 an der Scala in Mailand brachte frenetischen Applaus; auch die weiteren Aufführungen in Rom, andern Städten Italiens und rund um den Erdball erbrachten grosse Erfolge, ohne dass *Falstaff* freilich später je die Popularität *Rigolettos*, von *Il trovatore* oder *La traviata* erreicht hätte.

#### 34. Quattro pezzi sacri

**103** Neben der Komposition des Liedes *Pietà Signore* (Dezember 1894), dessen Erlös den Opfern des Erdbebens in Sizilien und Kalabrien zugute kam, und der *Quattro pezzi sacri* 1897 verlegte sich VERDI, über achtzigjährig und müde, darauf, mit seiner Gattin zusammen den Bau der Casa di riposo für betagte Künstler in Mailand zu stiften, voranzutreiben und zu überwachen. Erst recht nach dem Hinschied GIUSEPPINA VERDI-STREPPONIS am 14. November 1897, der ihn hart traf, pflegte er die Beziehungen mit den ihm verbliebenen Freunden GIULIO RICORDI, ARRIGO BOITO und TERESA STOLZ. Der Tod des italienischen Königs UMBERTO II., mit dem er am 15. April 1893 seinen *Falstaff* in Rom gemeinsam besucht hatte, nach dem Attentat eines Anarchisten brachte VERDI 1900 ein letztes Mal dazu, eine Komposition zu versuchen. Die Kräfte reichten nicht mehr. Am 27. Januar 1901 starb GIUSEPPE VERDI nach einem Schlaganfall und wurde unter riesiger Anteilnahme zu Grabe getragen und einen Monat später an der Seite GIUSEPPINAS zu den Klängen des Gefangenenchors *Va pensiero* aus *Nabucco* unter dem Dirigat ARTURO TOSCANINIS (1867-1957) beigesetzt.

#### d. VERDI –Komponist und Kosmopolit zu Beginn des Eisenbahnzeitalters

**104** VERDI ist für damalige Verhältnisse beinahe ein Weltenbummler gewesen. Von Andalusien bis Köln, von London bis Moskau hat er Europa durchgemessen und dabei auch die Schweiz mehrmals durchreist. Ende Mai 1847 (über den Gotthard, Luzern und Basel nach Strassburg via Karlsruhe, Mannheim, Mainz, Koblenz, Bonn, Köln, Brüssel nach Paris) und anfangs Juni 1848<sup>210</sup> war dies mit Sicherheit noch sehr beschwerlich, weil damals in der Schweiz mit Ausnahme der Spanischbrötlbahn von Baden nach Zürich noch kein

<sup>206</sup> Vgl. hiernach, Rz. 154 Fn. 351 und Rz. 168 Fn. 388. Zum Folgenden vgl. hiervor, Rz. 91.

<sup>207</sup> Vgl. die Schwurszenen im 1. Akt *Giulive trombe! ... Ed ora tutti giuriam difenderla* und im 3. Akt Chor Arrigos und der Ritter *Giuriam d'Italia por fine ai danni*.

<sup>208</sup> Zu den Anspielungen vgl. MEIER, 139f. Zu VERDIS zielgerichteter Entwicklung vgl. hiervor, Rz. 64!

<sup>209</sup> RICHARD STRAUSS ebenso wie FERRUCCIO BUSONI (1866-1924) zeigten sich von VERDIS *Falstaff* uneingeschränkt überwältigt: MEIER, 139f.

<sup>210</sup> FISCHER, *Zeittafel* 602f.

Eisenbahnnetz bestand und das Mittelland dafür mit Gewässerkorrekturen überhaupt erst einmal entsumpft werden musste. 1859 streiften GIUSEPPE und GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI die Schweiz bei ihrer Reise von Busseto nach Collonges-sous-Salève, wo sie nahe Genf heirateten. Am 12. April 1886 reisten VERDI und seine Gattin dann mit der Eisenbahn durch den 1871-1882 neu erbauten Gotthardtunnel.<sup>211</sup>

### VERDIS 27 Reisen an Ziele ausserhalb Italiens

*Tabelle 2 (Anfang)*

| Daten                     | Reiseziel                                                                                                                                                                                                 | Quelle                            | Bemerkungen                                                                     |
|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 20.03.-<br>08.04.1843     | Wien (Kärntnertheater) zur 1. Aufführung <i>Nabucodonosors</i>                                                                                                                                            | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 599  |                                                                                 |
| 26.05.1847-<br>05.04.1848 | Luzern-Basel-Strassburg-Karlsruhe-Mannheim-Mainz-Koblenz-Bonn-Köln-Brüssel-Paris (01.-04.06.1847)-London (07.06.1847-26.07.1847)-Paris (27.07.1847-04.04.1848)                                            | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 602f |                                                                                 |
| 01.06.1848-<br>30.08.1848 | Paris-Passy (bei GIUSEPPINA STREPPONI)                                                                                                                                                                    | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 603  |                                                                                 |
| 30.09.1848-<br>20.12.1848 | Paris-Passy (bei GIUSEPPINA STREPPONI)                                                                                                                                                                    | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 603  |                                                                                 |
| 02.02.1849-<br>29.07.1849 | Paris (mit GIUSEPPINA STREPPONI)                                                                                                                                                                          | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 603  |                                                                                 |
| 10.12.1851-<br>07.03.1852 | Paris (mit GIUSEPPINA STREPPONI)                                                                                                                                                                          | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 605  |                                                                                 |
| 15.10.1853-<br>20.12.1855 | Paris und Umgebung (mit GIUSEPPINA STREPPONI) und London (2 mal)                                                                                                                                          | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 606f |                                                                                 |
| 31.07.1856-<br>13.01.1857 | Paris und Umgebung (mit GIUSEPPINA STREPPONI)                                                                                                                                                             | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 607f |                                                                                 |
| 24.11.1861-<br>31.03.1862 | Paris-St. Petersburg-Moskau-Paris (mit GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI und 2 Bediensteten)                                                                                                                     | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 610f | In Paris Treffen mit ARRIGO BOITO und Komposition des <i>Inno delle nazioni</i> |
| 15.04.-<br>13.06.1862     | Paris-London (Besuch der Weltausstellung und Uraufführung des <i>Inno delle nazioni</i> ) -Paris                                                                                                          | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 611  |                                                                                 |
| 31.08.1862-<br>22.07.1863 | Paris-Moskau (Uraufführung von <i>La forza del destino</i> ) -St. Petersburg-Paris-Madrid (Aufführung von <i>La forza del destino</i> ) -Andalusien-Paris (Aufführung von <i>Les vêpres siciliennes</i> ) | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 611  |                                                                                 |
| 25.11.1865-<br>17.03.1866 | Paris (Verhandlungen über und Beginn der Komposition von <i>Don Carlo</i> )                                                                                                                               | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 612  |                                                                                 |
| 22.07.1866-<br>14.03.1867 | Paris (Einstudierung und Uraufführung von <i>Don Carlo</i> ) -Les Cauterets (Pyrenäen)                                                                                                                    | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 613  |                                                                                 |
| 18.08.-<br>01.10.1867     | Paris-Les Cauterets (Pyrenäen)                                                                                                                                                                            | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 613  |                                                                                 |
| 26.03.-<br>26.04.1870     | Paris                                                                                                                                                                                                     | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 615  |                                                                                 |
| 25.06.-<br>31.08.1873     | Paris (Arbeit am <i>Requiem</i> )                                                                                                                                                                         | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 617  |                                                                                 |
| 26.05.-<br>03.07.1874     | Paris (7 Aufführungen des <i>Requiem</i> s)                                                                                                                                                               | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 617  |                                                                                 |
| 12.04.1875-<br>25.06.1875 | Paris (7 Aufführungen des <i>Requiem</i> s) -London (4 Aufführungen des <i>Requiem</i> s) -Wien (4 Aufführungen des <i>Requiem</i> s und 2 Aufführungen von <i>Aida</i> )                                 | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 618  |                                                                                 |

<sup>211</sup> FISCHER, *Zeittafel* 622; dazu HANS-PETER BÄRTSCHI: Art. *Gotthardbahn*. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS Bd. V. Basel 2006, 558f = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D42006.php>.

**VERDIS 27 Reisen an Ziele ausserhalb Italiens**Tabelle 2 (Schluss)

| Daten                     | Reiseziel                                                                                                                                        | Quelle                           | Bemerkungen |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|-------------|
| 20.03.-<br>07.06.1876     | Paris (4 Aufführungen des <i>Requiem</i> s, 1 Aufführung von <i>Aida</i> , 1 Aufführung des <i>Streichquartetts</i> )                            | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 618 |             |
| 10.05.-<br>15.06.1877     | Köln (Aufführung des <i>Requiem</i> s am Niederrheinischen Musikfest mit 800 Mitwirkenden) -Niederlande-Paris                                    | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 619 |             |
| 06.-<br>29.04.1878        | Paris                                                                                                                                            | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 619 |             |
| 28.11.-<br>03.12.1878     | Paris (VERDI besucht CHARLES GOUNODS <i>Polyeucte</i> )                                                                                          | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 619 |             |
| 09.02.-<br>04.04.1880     | Paris (Einstudierung der französischen Fassung von <i>Aida</i> )                                                                                 | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 620 |             |
| 02.05.1882-<br>18.05.1882 | Paris (Umarbeitung des Librettos zu <i>Don Carlo</i> in die 4aktige italienische Fassung und Urheberrechtsverhandlungen nach LÉON ESCUDIERS Tod) | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 621 |             |
| 18.03.-<br>12.04.1886     | Paris (Einstudierung der Rolle des Jago in <i>Otello</i> mit dem Solisten VICTOR MAUREL); Rückreise durch den Gotthardtunnel                     | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 622 |             |
| 04.04.-<br>20.04.1894     | Paris (französische Erstaufführung des <i>Falstaff</i> )                                                                                         | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 626 |             |
| 26.09.-<br>22.10.1894     | Paris (französische Erstaufführung des <i>Otello</i> )                                                                                           | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 626 |             |

**105** Über zwei Dutzendmal reiste VERDI also nach Paris, fünfmal nach London, je zweimal nach St. Petersburg, Moskau, Belgien, in die Schweiz, nach Wien, Köln und in die Pyrenäen und einmal nach Madrid und Andalusien, und allein in Paris lebte VERDI aufaddiert über sechs Jahre lang. Insgesamt weilte VERDI von 1843 bis 1894 während über acht Jahren ausserhalb Italiens auf Reisen.

**e. VERDI wird zum Grossverdiener, Grossgrundbesitzer und Unternehmer**

**106** Ab seinem 32. Lebensjahr, seit der Komposition des *Ernani*, gehörte VERDI zu den Grossverdienern<sup>212</sup>, und von da an steigerte er sein Einkommen pro Oper geradezu in exorbitante Höhen<sup>213</sup>: Er wurde zu einem der reichsten Zeitgenossen<sup>214</sup> unter Nichtadligen, ein Latifundieneigentümer, Aktionär<sup>215</sup>, Musik-, Agrar- und Industrieunternehmer, wusste im akuraten Gegensatz zu WOLFGANG AMADEUS MOZART<sup>216</sup> mit Geld enorm haushälterisch,

<sup>212</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 5.

<sup>213</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 6f; ROSSELLI, *Geld* 81f.

<sup>214</sup> So gewährte GIUSEPPE VERDI Ende Dezember 1887 dem Inhaber des grossen Mailänder Musikverlags TITO RICORDI ein Darlehen, damit dieser 1888 den Verlag des grössten Konkurrenten FRANCESCO LUCCA aufkaufen und so die italienischen Exklusivrechte an sämtlichen VERDI- und WAGNER-Opern erwerben konnte! FISCHER, *Zeittafel* 623; FISCHER, *Personenverzeichnis* 674. Damit konnte VERDI zugleich einen späten Erfolg gegen jenen Verleger verbuchen, der ihn in der schlimmsten Zeit seiner Galeerenjahre, während seiner Krankheit 1846/1847 derart hart bedrängt hatte; vgl. hiervor, Rzz. 42, 48 und 49 sowie hiernach, Rz. 111.

<sup>215</sup> FISCHER, *Zeittafel* 624.

<sup>216</sup> Ironie: Vater LEOPOLD MOZART hatte WOLFGANG AMADEUS MOZART ebenso wie seine Violinschule zu vermarkten gewusst und damit sehr wohl leben können, dabei aber seinen Sohn in jüngsten Jahren zu einem unerschwinglichen Leben erzogen, welches den Wunderkomponisten dann ins ökonomische Verderben stürzte (vgl. WILI, *Ave* 2-5 Rzz. 3-10; WILI, *KV* 626 13-16 Ziff. 232.1-232.3). Bei VERDI war es nahezu akkurat umgekehrt; sein Vater CARLO VERDI konnte nicht mit Geld umgehen und musste wegen nicht mehr bezahlter Pachtzinsen seine kleine Dorfschenke aufgeben. Von GIUSEPPE zunächst als Gerant seines Grundstücks auf Sant'Agata eingesetzt, wurde er von seinem berühmten Sohn wegen Misswirtschaft entlassen. Vgl. MEIER, 28f und 52; FISCHER, *Zeittafel* 603-605.

weiblickend und gewinnbringend umzugehen und dabei durchaus auf grossem Fuss zu leben. So pflegte er mit seiner Gattin regelmässig in den besten Hotels der von ihm besuchten Städte abzusteigen<sup>217</sup> und ganze Suiten zu mieten, und in Genua mietete er 1866-1900 ganzjährig herrschaftliche Wohnungen zunächst im Palazzo Sauli, ab 1874 am Hafen im Palazzo Doria als Zweitwohnsitz, den er nicht nur, aber vor allem im Winter frequentierte.<sup>218</sup> Und trotzdem durfte er sich zu Recht über Unsummen entgangenen Verdienstes ärgern, wenn mitbedacht wird, wie häufig und an wie vielen Orten rund um den Erdball seine unsterblichen Melodien illegal weiter verwendet<sup>219</sup>, auf unmöglichste Art arrangiert<sup>220</sup> und gespielt wurden und wie viel Geld damit oder aufgrund noch fehlender internationaler Urheberrechtsabkommen ungerechtfertigter Weise *allein* in *fremde* Taschen floss.<sup>221</sup>

### VERDIS Zweitwohnsitz in Genua

*Tabelle 3 (Anfang)*

| Datum                 | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                            | Quelle                         |
|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 02.-25.02.1864        | Von Turiner Parlamentssitzungen aus                                                                                                                                                                                                                    | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 612  |
| 06.1864               | Mit Besuch von ESCUDIER aus Paris                                                                                                                                                                                                                      | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 612  |
| 05.-12.02.1865        | Unterbrochen für Besuche VERDIS beim erkrankten                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 612  |
| 15.-27.02.1865        | Vater in Vidalenzo                                                                                                                                                                                                                                     |                                |
| 01.-15.08.1865        |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 612  |
| 21.-25.11.1865        | Auf der Durchreise von Busseto nach Paris                                                                                                                                                                                                              | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 612  |
| 18.-23.03.1866        | Auf der Rückreise von Paris nach Busseto                                                                                                                                                                                                               | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 612  |
| 05.-22.07.1866        | Mietwohnung im Palazzo Sauli in Genua, die zum Zweitwohnsitz bis 1874 wird                                                                                                                                                                             | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613  |
| 14.03.-24.04.1867     | Mit mehreren Kurzunterbrüchen zur Überwachung der Parkarbeiten in Roncole                                                                                                                                                                              | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613  |
| 06.1867               |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613  |
| 01.-15.08.1867        |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613  |
| Ende 10.1867          |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613  |
| 19.11.1867-01.05.1868 | Im März und April mehrfach unterbrochen durch Kurzreisen nach Busseto                                                                                                                                                                                  | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613  |
| 28.-30.06.1868        |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614  |
| 14.07.-01.08.1868     |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614  |
| 13.12.1868-24.01.1869 |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614  |
| 28.02.-15.04.1869     | Unterbruch 07.03.1869 für Kuirzbesuch in Roncole                                                                                                                                                                                                       | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614  |
| 24.07.-22.08.1869     |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614  |
| 30.11.1869-26.03.1870 |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614f |
| 01.-13.05.1870        |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 615  |
| 09.-13.08.1870        | Arbeit am 1. Akt der <i>Aida</i>                                                                                                                                                                                                                       | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 615  |
| 13.12.1870-23.04.1871 | Vollendung der <i>Aida</i> ; unterbrochen 03.1871 durch einen Aufenthalt in Florenz (Präsidium einer Kommission zur Reform der italienischen Konservatorien); ab 24.03.1871 Erarbeitung eines schriftlichen Entwurfs zur Konservatorienreform in Genua | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 615  |
| 19.07.-11.08.1871     |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |
| 02.-07.11.1871        |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |
| 15.-19.11.1871        |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |
| 26.11.1871-15.12.1871 |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |
| 23.12.1871-02.01.1872 |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |
| 20.02.-31.03.1872     |                                                                                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |

<sup>217</sup> So beispielsweise in Neapel im Albergo delle Crocelle, in Paris im Hôtel de Bade, in Mailand im Grand Hôtel, vgl. FISCHER, *Zeittafel* 617f, 625 und 629; MEIER, 89.

<sup>218</sup> FISCHER, *Zeittafel* 610 und 612-628.

<sup>219</sup> Man denke nur an den verlorenen Prozess 1856-1860 gegen die Raubkopieaufführungen TORRIBIO CALZADOS am italienischen Theater in Paris (MEIER, 76) oder an VERDIS vergebliche Proteste in London gegen die Schutzlosigkeit nichtbritischer Autoren.

<sup>220</sup> So beispielsweise Teile seines *Requiem*s für Militärkapelle, vgl. MEIER, 118.

<sup>221</sup> Vgl. ROSSELLI, *Geld* 81f.

## VERDIS Zweitwohnsitz in Genua

Tabelle 3 (Forts.)

| Datum                 | Bemerkungen                                                                                                             | Quelle                         |
|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 15.-31.07.1872        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |
| 30.10.-02.11.1872     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616  |
| 10.-15.05.1873        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 617  |
| 30.12.1873-30.04.1874 | Grossteil der Arbeit an der <i>Messa da Requiem</i>                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 617  |
| 09.1874               | Nach ANGELO MARIANIS Tod Umzug in den Palazzo Doria am Hafen                                                            | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 617  |
| 13.11.1874-03.04.1875 | Dreimal unterbrochen durch Kurzreisen nach Roncole 12.1874 und 22.-25.02.1875 nach Mailand                              | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618  |
| 20.11.1875-15.12.1875 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618  |
| 31.01.-04.03.1876     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618  |
| 31.10.-09.11.1876     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 03.-06.12.1876        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 11.12.1876-03.04.1877 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 02.12.1877-01.04.1878 | Unterbrochen durch kurze Reise nach Monte Carlo 03.1878                                                                 | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 30.04.-03.05.1878     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 18.10.1878-28.11.1878 | Zweimal unterbrochen durch Kurzbesuche in Busseto und Monte Carlo                                                       | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 06.12.1878-20.03.1879 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 25.03.-17.04.1879     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619  |
| 15.-31.07.1879        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620  |
| 07.12.1879-09.02.1880 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620  |
| 06.04.-09.04.1880     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620  |
| 26.04.1880-04.05.1880 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620  |
| 18.11.1880-12.12.1880 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620  |
| 20.03.-06.04.1881     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 14.04.-02.05.1881     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 11.-14.11.1881        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 01.12.-20.12.1881     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 22.12.1882-28.04.1882 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 30.11.1882-15.12.1882 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 21.12.1882-25.02.1883 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 03.03.-03.04.1883     | Vollendung der 4-Akt-Fassung des <i>Don Carlo</i>                                                                       | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621  |
| 02.12.1883-30.12.1883 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622  |
| 14.01.-17.02.1884     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622  |
| 20.02.-29.04.1884     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622  |
| 02.-06.05.1884        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622  |
| 30.11.-20.12.1884     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622  |
| 23.12.1884-30.04.1885 | Unterbrochen durch zwei Kurzaufenthalte in Busseto für Landkäufe Mitte 02.1885 und Mitte 03.1885                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622  |
| 04.12.1885-18.03.1886 | Arbeit am <i>Otello</i> , unterbrochen durch zwei Kurzreisen nach Busseto (20.-22.12.1885) und Mailand (27.-28.02.1886) | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622  |
| 15.04.-29.04.1885     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622f |
| 09.-25.12.1886        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 30.12.1886-04.01.1887 |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 15.02.-25.02.1887     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 11.03.-30.03.1887     |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 02.04.-27.04.1887     | GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI wird in Genua operiert                                                                       | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 11.-15.05.1887        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 09.-12.08.1887        |                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 23.11-17.12.1887      | Unterbrochen durch Kurzreise nach Roncole (30.11.-03.12.1887)                                                           | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |
| 25.12.1887-05.05.1888 | Zweimal unterbrochen durch Kurzreisen nach Mailand (27./28.12.1887 und 01./02.04.1888)                                  | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623  |

## VERDIS Zweitwohnsitz in Genua

Tabelle 3 (Forts.)

| Datum                 | Bemerkungen                                                                                         | Quelle                         |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 04.-17.12.1888        |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 624  |
| 30.12.1888-15.04.1889 | Zweimal unterbrochen durch Kurzreisen nach Mailand (27./28.02.1889) und Roncole (30.03.-02.04.1889) | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 624  |
| 06.12.1889-03.03.1890 |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 624  |
| 08.03.-12.04.1890     | Komposition des 1. Akts von <i>Falstaff</i>                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 624  |
| 16.-28.04.1890        |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 624  |
| 06.12.1890-28.04.1891 | Unterbrochen durch mehrere Kurzreisen nach Mailand und ein Mal nach Busseto                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 624f |
| 08.12.1891-28.02.1892 |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 625  |
| 21.03.-07.04.1892     |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 625  |
| 11.04.1892-01.05.1892 | Instrumentation des 1. Akts von <i>Falstaff</i>                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 625  |
| 24.10.1892-02.01.1893 | Vollendung der Instrumentation des <i>Falstaff</i>                                                  | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 625f |
| 02.03.-21.03.1893     |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626  |
| 06.-11.04.1893        |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626  |
| 20.04.1893-04.05.1893 |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626  |
| 01.-05.08.1893        |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626  |
| 04.12.1893-15.02.1894 |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626  |
| 21.04.1894-05.05.1894 |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626  |
| 18.-25.09.1894        |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626  |
| 23.10.1894-28.01.1895 | Unterbrochen durch eine Reise nach Roncole (12.11.--17.11.1895)                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626f |
| 03.1895               |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 627  |
| 15.04.-01.05.1895     | Komposition des <i>Te Deum</i>                                                                      | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 627  |
| 12.1895-16.01.1896    |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 627  |
| 12.02.-01.05.1896     | GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI erkrankt schwer und erholt sich wieder                                   | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 627  |
| 30.11.1896-22.02.1897 | GIUSEPPE VERDI erleidet im Januar 1896 einen leichten Schlaganfall und erholt sich wieder           | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 627  |
| 30.03.-01.05.1897     | Unterbrochen durch eine Kurzreise nach Mailand (01./02.04.1897)                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |
| 09.1897               | Kurzreise VERDIS nach Genua. GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI stirbt am 14.11.1897                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |
| 15.03.-26.04.1898     |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |
| 07.-12.09.1898        |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |
| 09.02.-15.05.1899     |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |
| 15.-24.09.1899        |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |
| ~23.-30.12.1899       |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |
| 01.03.-05.05.1900     |                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 628  |

**107** Insgesamt weilte VERDI also in den 37 Jahren von 1864-1900 insgesamt über zehn Jahre, das ist mehr als ein Viertel der Zeit an seinem Zweitwohnsitz in Genua. Zählt man noch die insgesamt über achtjährige Reiseabwesenheit VERDIS ausserhalb Italiens dazu<sup>222</sup>, so war VERDI in dem guten halben Jahrhundert zwischen seinem ersten Grundstückskauf in Le Roncole und seinem Tod während insgesamt nahezu zwei Jahrzehnten, also beinahe während 40 Prozent der ganzen Zeit über jeweils längere Zeiträume fernab von seinem landwirtschaftlichen Betrieb. Schon allein daraus wird ersichtlich, dass VERDI allenfalls als landwirtschaftlicher Unternehmer mit vielen Angestellten angesehen werden kann; ein ökonomisch kleiner *Paesano delle Roncole* mit beschränktem Bildungshorizont war er nie und nimmer. Woher aber nahm der aus ärmlichsten Verhältnissen stammende VERDI das Geld, um Grosseigentümer und -unternehmer zu werden?

<sup>222</sup> Vgl. hiervor, Rz. 104 mit Tabelle 2 und Rz. 105.

## VERDIS Einkommenssteigerung im Vergleich zu ROSSINI, BELLINI und seiner eigenen Karriere

Tabelle 4

| Komponist | Jahr  | Werk                                  | Einkünfte | Bemerkungen                                                            | Quelle                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-----------|-------|---------------------------------------|-----------|------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ROSSINI   | -1815 |                                       | 800 FF    |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6                                                                                                                                                                                                                               |
| ROSSINI   | 1823  | <i>Semiramide</i>                     | 5000 FF   |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6                                                                                                                                                                                                                               |
| BELLINI   | 1828  | <i>La straniera</i>                   | 4200 FF   |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6                                                                                                                                                                                                                               |
| DONIZETTI | 1830  | <i>Anna Bolena</i>                    | 3478 FF   |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6                                                                                                                                                                                                                               |
| BELLINI   | 1831  | <i>La sonnambula</i>                  | 10440 FF  |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6;<br>GERHARD, <i>Bellini</i> 84                                                                                                                                                                                                |
| BELLINI   | 1832  | <i>Norma</i>                          | 10440 FF  |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6                                                                                                                                                                                                                               |
| BELLINI   | 1833  | <i>Beatrice di Tenda</i>              | 12000 FF  |                                                                        | ROSSELLI, <i>Geld</i> 81f                                                                                                                                                                                                                                    |
| BELLINI   | 1833  | <i>I Puritani</i>                     | 12000 FF  |                                                                        | ROSSELLI, <i>Geld</i> 81f                                                                                                                                                                                                                                    |
| DONIZETTI | 1835  | <i>Lucia di Lammermoor</i>            | 10440 FF  |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6                                                                                                                                                                                                                               |
| VERDI     | 1842  | <i>Nabucodonosor</i>                  | 3480 FF   |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6                                                                                                                                                                                                                               |
| VERDI     | 1843  | <i>I Lombardi alla prima crociata</i> | 9000 FF   | VERDIS Jahressalär in Busseto (1836-1839): 600 FF                      | PORTER, 9; ungenau (betr. 1000 Lire mehr, als BELLINI für die <i>Norma</i> erhielt)<br>MEIER, 29; nach GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 6 wären es 7830 österreichische Lire gewesen. GIUSEPPINA STREPPONI hatte VERDI 8000 FF für BELLINIS <i>Norma</i> genannt |
| VERDI     | 1844  | <i>Ernani</i>                         | 10440 FF  | Danach begann VERDI den Kauf von Ländereien (vgl. hiernach, Tabelle 6) | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 5 und 7                                                                                                                                                                                                                         |
| VERDI     | 1847  | <i>Macbeth</i>                        | 18000 FF  |                                                                        | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 7;<br>ROSSELLI, <i>Geld</i> 82                                                                                                                                                                                                  |
| VERDI     | 1851  | <i>Rigoletto</i>                      | 28150 FF  | Plus Tantièmen                                                         | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 5;<br>ROSSELLI, <i>Geld</i> 82                                                                                                                                                                                                  |
| VERDI     | 1862  | <i>La forza del destino</i>           | 60000 FF  | Plus Tantièmen                                                         | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 5;<br>ROSSELLI, <i>Geld</i> 82                                                                                                                                                                                                  |
| VERDI     | 1867  | <i>Don Carlo</i>                      | 40000 FF  |                                                                        | ROSSELLI, <i>Geld</i> 82                                                                                                                                                                                                                                     |
| VERDI     | 1871  | <i>Aida</i>                           | 150000 FF | Plus Tantièmen                                                         | GERHARD, <i>Verdi-Bilder</i> 5;<br>MEIER, 104                                                                                                                                                                                                                |

**108** VERDI gelang es also, innerhalb von vierzig Jahren die Einkünfte für eine Oper gegenüber den bis dahin gefragtesten Tonschöpfern zu verzehnfachen<sup>223</sup> und die begehrtesten Primadonnen zu überrunden; er übertraf nun das Jahreseinkommen eines Librettisten und jenes eines Opernorchester musikers um mindestens das Vierzigfache, jenes eines Universitätsprofessors um Faktor 25, jenes eines zensurmächtigen Polizeidirektors<sup>224</sup> um das Sechzehnfache, jenes eines Operndirektors um Faktor 12 und jenes eines Gouverneurs um das Vierfache:

<sup>223</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 5-7; ROSSELLI, *Geld* 81f.

<sup>224</sup> Vgl. dazu betr. TORRESANI hiernach, Rz. 143 Fn. 311.

**Vergleichsgrösse: Jahresgagen anderer Berufe in den gleichen Jahren**<sup>225</sup>Table 5

| Sängerstars                          | Operndirektor | Librettist                     | Opernorchestermusiker | Gouverneur der Lombardei | Polizeidirektor | Bildungsberufe                          | Handwerker                          |
|--------------------------------------|---------------|--------------------------------|-----------------------|--------------------------|-----------------|-----------------------------------------|-------------------------------------|
| EUGENIA TADOLINI<br>1847: 26100 FF   | 12000 FF      | SALVATORE CAMMARANO<br>3654 FF | Paris: 3000 FF        | 36000 FF                 | 9000 FF         | Universitätsprofessor Padua:<br>6000 FF | Tagelöhner Landwirtschaft<br>210 FF |
| SOPHIE CRUVELLI<br>1855<br>100000 FF |               |                                | Parma: 2610 FF        |                          |                 | Volksschullehrer: 1200 FF               | Maurer 520 FF                       |

**109** Die Gründe dieser Einkommenssteigerung liegen natürlich auch, aber nicht nur in der scheinbar so volksnahen Musiksprache VERDIS. Zunächst war da der Umstand, dass Vater und Sohn GEORGE und ROBERT STEPHENSON 1830 die Dampfmaschine zum Antrieb einer Dampflokomotive hatten nutzen können, die Manchester und Liverpool schneller als die Pferdebahn miteinander zu verbinden vermochte. Die Erfindung neuer, spezifisch auf die Kapitalanhäufung und gleichzeitig die Minderung von Klumpenrisiken ausgerichteter Handelsgesellschaftsformen (Limited Ltd., Société anonyme SA, Aktiengesellschaft AG und weiterer ähnlicher Formen) hatte danach in verschiedensten Staaten überhaupt erst das Geld aufzutreiben ermöglicht, welches nun den Eisenbahnbau europaweit enorm rasch voranbrachte. Analoges galt für die Dampfschiffe in der weltweiten Schifffahrt. Zur Zeit der grossen drei Opern der mittleren Schaffensperiode VERDIS – *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1852) und *La traviata* (1853) liess sich nun die neue Verkehrstechnik erstmals ökonomisch ertragreich im grossen Stil einsetzen. Dies erzeugte ein noch nie dagewesenes Wirtschaftswachstum mit entsprechendem Aufschwung. Eine neue Phase der Mammutentwicklung „Globalisierung“ war eröffnet. Dies hatte starke Rückwirkungen auf den Opernbetrieb.

**110** VERDI hat demgegenüber niemals mehr als höchstens zwei Opern pro Jahr geschrieben, und auch dieser Rhythmus verursachte ihm zeitweilig enorme gesundheitliche Probleme und nötigte ihn zu Heilbädern. Dies erklärt seine rückblickende Beurteilung seines Lebens in den ersten beiden Schaffensjahrzehnten als Galeerenjahre. VINCENZO BELLINI, vom Publikum frenetisch verehrt, brach derweil in seinen letzten fünf Lebensjahren mit erfolgreichen Honorarforderungen alle Rekorde, erzielte pro Oper das Sechsfache seiner Kollegen und konnte sich mit der Komposition einer einzigen Oper pro Jahr nebst Frauenaffären auch noch einen gehobenen Lebensstandard leisten. Die rauschenden Publikumserfolge der späten BELLINI-Opern (*I Capuleti ed i Montecchi*, *La sonnambula*, *La norma*, *Beatrice di Tenda* und *I Puritani*) provozierten nun Raubdrucke und die einträgliche Verbreitung nicht autorisierter Opernfassungen. Das Geschäft der Verleger mit der Vermietung des Notenmaterials aufgeführter Opern flaute ab, und Komponisten wie VINCENZO BELLINI und GAETANO DONIZETTI suchten vergeblich Rechts- und Polizeischutz gegen die schädigenden Praktiken.

**111** Dass das Königreich Sardinien und Österreich 1840 ein erstes Abkommen über Autorenrechte abschlossen, ermöglichte Opernkomponisten fortan, die Weiterverwendung ihrer Werke an bedeutenden Bühnen anderer Städte ausserhalb ihrer damaligen Staaten entschädigen zu lassen. Angesichts der davon miterfassten Bühnenstädte Genua, Turin, Mailand, Venedig, Triest und Wien war dies von erheblicher Bedeutung, zumal alsbald weitere Abkommen mit ober- und mittellitalienischen Kleinstaaten folgten und den örtlichen Anwendungskreis erweiterten. Freilich: Das grosse damalige Zentrum italienischer Opern, Neapel, liess sich bis zum endgültigen Fall des erzreaktionären Königreichs Neapel-Sizilien

<sup>225</sup> Vgl. GERHARD, *Verdi-Bilder* 7.

1861 noch nicht in dieses Geflecht von Staatsverträgen zum Urheberrechtsschutz einbinden.<sup>226</sup> Die Umsetzung der verstärkten Autorenrechte benötigte indessen Zeit. Raubdrucke verschwanden erst nach und nach. Der knallhart verhandelnde Verleger FRANCESCO LUCCA lehrte VERDI anlässlich der Opern *Attila* (1846), *I Masnadieri* (1847) und *Il Corsaro* (1848) das rücksichtslose Geschäft entbehrungsreich kennen und im Gefolge von Übervorteilungen durchschauen, bis das Vertragsverhältnis in die Brüche ging.<sup>227</sup>

**112** Mit *Nabucodonosor (Nabucco)* erzielte VERDI 1842 auf einen Schlag enorme Popularität. Bis er sich seines Marktwerts bewusst wurde und höhere Gagen – nicht zuletzt dank der Hilfe der ersten Interpretin der Abigaille seines frühen Meisterwerks, CLELIA MARIA JOSEPHA GIUSEPPINA STREPPONI (1815-1897), seiner nachmaligen zweiten Gattin – durchzusetzen vermochte, verging nochmals ein halbes Jahrzehnt. Mit seiner zehnten Oper (*Macbeth*) endlich liess VERDI 1847 BELLINIS Werk-Spitzengehalt von 1833 weit hinter sich<sup>228</sup>; vor allem aber konnte er nun dank der neuen Urheberrechtsabkommen erstmals auch die Nebenrechte – Weitervermietung der Partitur und das Recht auf Veröffentlichung von Arrangements – versilbern. VERDI war nun – und dies mit einem einzigen kurzen Gastspiel in der Opernhochburg Neapel (Uraufführung von *Alzira* 1845)<sup>229</sup> – unangefochten zum tonangebenden Komponisten der gesamten italienischen Halbinsel geworden.

**113** Für die Risorgimento-Oper *La battaglia di Legnano* 1848 handelte VERDI nun mit seinem Verleger RICORDI auf der Basis der neuen gesetzlichen Bestimmungen einen völlig neuartigen Vertrag mit tiefer Entschädigung für die Uraufführung, aber dafür wiederkehrenden Tantièmen für sämtliche Druckrechte und für die Vermietung der Partitur und des Notenmaterials sowohl an andere italienische Bühnen als auch ins fremdsprachige Ausland (namentlich auch nach Frankreich und England) aus. Die Folgen sollten nicht ausbleiben: Noch vor Jahresmitte bereits wusste VERDI, dass er sich vorübergehend verschulden konnte, um die Kernparzellen seines künftigen Heims Sant'Agata zu erstehen. Er kaufte sie.<sup>230</sup>

**114** Im Verlauf der folgenden beiden Jahrzehnte sollte VERDI vom bedeutendsten dramatischen Komponisten Italiens zum erfolgreichsten Opernkomponisten des ganzen Erdkreises avancieren. Er liess diese Entwicklung nicht unerkannt und ungenutzt verstreichen: Er hatte Geldnot und Schulden im Elternhaus – sein Vater hatte 1830 die bis dahin betriebene Schenke wegen ausstehender Pachtzinsen aufgeben müssen – und als junger Kirchenmusiker und Musikdramatiker kennen gelernt. Nach den üblen Erfahrungen mit FRANCESCO LUCCA<sup>231</sup> begann VERDI, seine Verträge mit Opernhäusern bis in die Einzelheiten selber zu redigieren, seine Rechte an der Partitur, Raten und Fälligkeitstermine seiner Honorare und namentlich auch das Recht eigenhändig zu definieren, die Sänger seiner Opern selber zu bestimmen.<sup>232</sup>

---

<sup>226</sup> ROSSELLI, *Geld* 82.

<sup>227</sup> Vgl. MEIER, 32. Dazu vgl. hiervor, Rzz. 37, 42-44 und 48-50 sowie Fn. 214 und hiernach, Rz. 114!

<sup>228</sup> Zudem bezahlte London VERDI für *I Masnadieri* das Vierfache dessen, was er bisher in Italien für eine Oper hatte erwarten können. Vgl. MEIER, 44.

<sup>229</sup> Dies unterschied VERDI gerade von GIOACHINO ROSSINI (Direktor beider Theater Neapels 1815-1823), von VINCENZO BELLINI (1819-1825 Schüler des Konservatoriums von Neapel und 1825 und 1826 Autor der beiden in Neapel uraufgeführten Erstlingsopern *Adelson e Salvini* und *Bianca e Fernando*) und von GAETANO DONIZETTI (1834-1840 Lehrer am Konservatorium Neapel, 1838-1840 dessen Direktor und zuvor 1828-1831 Autor von mindestens neun für Neapel geschriebenen Opern). Dass VERDI im Mai 1848 mit dem Librettisten des Teatro San Carlo di Napoli, SALVATORE CAMMARANO, über eine gemeinsame patriotische Oper (*La battaglia di Legnano*) verhandelte, zeigt hingegen nur, wie sehr sich VERDI davon eine Unterstützung des süditalienischen Aufstands erhoffte.

<sup>230</sup> ROSSELLI, *Geld* 82.

<sup>231</sup> Vgl. hiervor, Rz. 111.

<sup>232</sup> MEIER, 36f.

**115** Der kontinentweit starke Ausbau des Eisenbahnnetzes europäisierte ab 1865 dann auch das Opernwesen, und dies hatte für VERDI noch einmal finanziell günstige Auswirkungen. Es ist daher kein Zufall, dass VERDI nach der italienischen Einigung über ein Vierteljahrhundert lang (1859-1887) keine einzige Oper zur Uraufführung in einem *einheimischen* Opernhaus mehr geschrieben hat. *La forza del destino* wurde 1862 für St. Petersburg zu einem Honorar von 60000, *Don Carlo* 1866 für Paris zu einer Entschädigung von 40000 und *Aida* 1871 für Kairo zu einem Preis von 150000 französischen Francs komponiert. Folgerichtig begann VERDI ab 1860 auch, seine Rechte an den eigenen Werken in Frankreich und England selber zu verwerten,<sup>233</sup> und all dies, obwohl erst 1887 das Berner Abkommen einen ersten Urheberrechtsschutz mit Potential zu weltweitem Geltungsanspruch brachte.<sup>234</sup>

**116** Parallel zur Verbesserung der Einkünfte aus seinen Bühnenwerken drosselte VERDI nun den Kompositionsrhythmus neuer Opern: Seit *Oberto* (1839) bis zur Eroberung Roms hatte sich die Anzahl neu erstellter Opern jedes Jahrzehnt ungefähr halbiert (1840-1849: 13; 1850-1859: 7; 1860-1871: 3). Danach sollten aus seiner Feder nur noch zwei neue Opern entstehen (1887 *Otello*, 1893 *Falstaff*). Dafür entstanden noch das *Requiem* (1874) und die *Quattro pezzi sacri*. Aber welche musikalisch-inhaltliche Verdichtung sollte mit *Aida*, *Otello* und *Falstaff* noch folgen – mehr Zeit für eine Oper aufzuwenden, erlaubte VERDI fortan, die Charaktere seiner Figuren musikalisch noch vielschichtiger zu zeichnen, die Dramaturgie noch weiter zu verdichten.

**117** Nicht anders als WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) war VERDI also mit Geld zu locken; nicht anders als MOZART lebte er auf grossem Fuss. Aber anders als MOZART wusste er sehr gut mit Geld umzugehen: Er verwies sogar seinen eigenen Vater vom Gut Sant'Agata, als dieser es als Verwalter in Schulden brachte. VERDI hatte seine Forderungen nach dem *Nabucco* nicht mehr aus der Not dessen gestellt, dem wie weiland MOZART das Wasser zum Halse stand. Sein *Requiem* ist, anders als jenes MOZARTS<sup>235</sup>, nicht der Geldnot des Schöpfers zu verdanken. GIUSEPPINA STREPPONI wusste von VERDIS Freude an Geld ein Lied zu singen<sup>236</sup>: Nur um Geld zu scheffeln, schuftete er wie ein Sklave: Seine eigene spätere Redeweise von den *sedici anni di galere (16 Galeerenjahren)* hatte einen realen Hintergrund.<sup>237</sup>

**118** VERDI war mithin nicht nur ein erfolgreicher Komponist; seit 1848 erwies er sich auch als überaus harter Verhandlungspartner und tüchtiger Geschäftsmann. Er investierte seine enormen Einkünfte immer wieder in Land- und Liegenschaftskäufe und wurde daher in der Umgebung Bussetos recht eigentlich zum Grossgrundbesitzer<sup>238</sup>. Anderthalb Dutzend Male tätigte er Landkäufe, wovon nicht weniger als 16 Mal für eigene Landwirtschaft und Wohnen:

<sup>233</sup> ROSSELLI, *Geld* 82; vgl. hiervor, Rz. 89.

<sup>234</sup> Da weder Russland noch Argentinien dem Abkommen beitraten, gelangte 1888 in Buenos Aires eine Raubkopie-Version des *Otello* zur Aufführung, die der von VERDI und GIULIO RICORDI autorisierten Aufführung zuvorkam und die sie macht- und entschädigungslos hinnehmen mussten: ROSSELLI, *Geld* 82.

<sup>235</sup> Dazu WILI, *KV 626*, 4-13.

<sup>236</sup> Vgl. MEIER, 70 und 78.

<sup>237</sup> Vgl. CESARI/ALESSANDRO, *Coppialettere* 572; MEIER, 32 und 85. Galeerenstrafen – jahrelange Versklavung auf einem Schiff als festgeketteter Sträfling zum Rudern unter Tag auf dem Meer – waren seit der Antike gängige Praxis und wurde auch noch zu VERDIS Zeit im Kirchenstaat praktiziert: Vgl. dazu BONO, 152-158 und 248-278; CARLEN, 243-250; ACHENBACH/KRIEGE, 229. Kirchlich zogen etwa Delikte wie Mord oder Verkrüppelung einer Nonne sowie homosexuelle Taten von Mönchen Galeerenstrafen nach sich: vgl. LEHNER, 98 und 109. MANZONI, *sposi* zitiert in Kap. 15 und in Kap. 28 einen Mailänder Erlass vom Anfang des 17. Jahrhunderts, wo Unterlassung der Meldung von Gästen samt Namen, Beruf und Herkunft Galeerenstrafen auslöste. Vgl. auch hiervor, Rz. 78 Fn. 162 und hiernach, Rz. 147.

<sup>238</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 21; ROSSELLI, *Geld* 82.

## „Il Paesano delle Roncole“: Grossgrundbesitzer VERDIS Grundstückskäufe

Tabelle 6

| Wann                   | Was/Wo                                                                                                 | Quelle                                                             | Bemerkungen                                                                                                                                                             |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 04.1844                | Il Pulgaro bei La Madonna dei Prati nahe Le Roncole mit 25 Hektar Wiesen und Weingärten                | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 600; MEIER, 28; ROSSELLI, <i>Geld</i> 82 | Kaufpreis 26000 FF<br>VERDIS Eltern lebten fortan hier.                                                                                                                 |
| 06.10.1845             | Palazzo Cavalli (später Dordoni) in Busseto                                                            | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 601; MEIER, 28 und 148 Fn. 18            | Heute = Palazzo Orlandi<br>Kaufpreis 19340 FF                                                                                                                           |
| 25.05.1848             | Sant'Agata nahe Busseto                                                                                | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 603; ROSSELLI, <i>Geld</i> 82            | Für diesen Kauf verschuldete sich VERDI. Vom 12. Mai 1849 bis zum April 1851 lebten VERDIS Eltern da; danach bezogen GIUSEPPE VERDI und GIUSEPPINA STREPPONI Sant'Agata |
| 15.04.1857             | Piantadoro, angrenzend an Sant'Agata                                                                   | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 608                                      |                                                                                                                                                                         |
| Mitte 03.1860 bis 1864 | Haus und Gut Sant'Agata wurden vergrössert                                                             | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 610 und 612f                             | Nach der Niederlage Italiens bei Custoza am 24. Juni 1866 war Sant'Agata vom Krieg bedroht                                                                              |
| 03./04.1867            | Garten- und Parkarbeiten in Sant'Agata                                                                 | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613                                      |                                                                                                                                                                         |
| Frühling 1870          | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Land nahe Cremona und</li> <li>• Gehöft in Bersano</li> </ul> | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614                                      |                                                                                                                                                                         |
| Frühling 1872          | Grosses Anwesen in Fiorenzuola bei Busseto                                                             | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 616                                      |                                                                                                                                                                         |
| 08.11.1875             | Gehöft bei Sant'Agata                                                                                  | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618                                      |                                                                                                                                                                         |
| 11./12.1875            | Grosse Anwesen und Mühle in Sant'Agata und Umgebung                                                    | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618                                      |                                                                                                                                                                         |
| 07.12.1876             | Land nahe Sant'Agata                                                                                   | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619                                      |                                                                                                                                                                         |
| 21.12.1880             | Land in Villanova d'Arda bei Busseto                                                                   | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620                                      |                                                                                                                                                                         |
| Ende 04.1882           | Land in Sant'Agata                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621                                      |                                                                                                                                                                         |
| 27.02.1883             | Land in Villanova d'Arda bei Busseto                                                                   | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621                                      |                                                                                                                                                                         |
| 08.1883                | Weitere Landkäufe                                                                                      | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622                                      |                                                                                                                                                                         |
| 15.04.1885             | Land in Cortemaggiore bei Busseto                                                                      | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622                                      |                                                                                                                                                                         |
| 05.11.1885             | Erneuter Landkauf                                                                                      | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 622                                      |                                                                                                                                                                         |
| 15.10.1887             | Erneuter Landkauf                                                                                      | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623                                      |                                                                                                                                                                         |
| 18.10.1889             | Landkauf bei der Porta Garibaldi in Mailand für den Bau der Casa di riposo                             | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 624                                      | 1888 kaufte VERDI Aktien                                                                                                                                                |
| 30.11.1891             | Land nahe Sant'Agata                                                                                   | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 625                                      |                                                                                                                                                                         |

**119** VERDI entwickelte sich mit zunehmendem Latifundienbesitz (ab 1891 verfügte er über 650 Hektaren Land) zu einem eigentlichen Grossunternehmer (er kaufte sich beispielsweise zur Bewässerung der Ländereien 1867 in London eine Dampfmaschine) und zu einem führungswilligen und führungstarken Patron (er baute und renovierte auf seinen Ländereien Pacht Häuser und vereinbarte in den Pachtverträgen gemischte Vieh- und Pflanzenwirtschaft). Allein zur Pflege seiner Gärten in Sant'Agata beschäftigte VERDI 16 Gärtner und insgesamt 200 Land- und Bauarbeiter, überwachte diese Arbeiten auch immer wieder selber und rechnete eigenhändig ab<sup>239</sup>. Er kümmerte sich 1880 mit der Schaffung

<sup>239</sup> MEIER, 121.

einer Meierei bei Sant'Agata<sup>240</sup> und 1890 mit der Gründung eines Fleischvertriebsunternehmens<sup>241</sup> zur Vermarktung der Produkte von Sant'Agata aber auch aktiv und umsichtig darum und war stolz darauf, dass zumindest in seiner Umgebung niemand arbeitslos wurde und auswandern musste.

#### f. VERDI als Verteidiger seiner Freiheit und Unabhängigkeit

**120** Eines der hervorstechendsten Merkmale des Verhaltens VERDIS ist sein kompromissloser Kampf für die eigene Freiheit und Unabhängigkeit. Er scheint mir geradezu ein Schlüssel zum gesamten tragischen Operschaffen des Maestro zu sein: Wenn sich unerbittliche Ausgrenzung der Schwächeren und Entrechteten, das Scheitern der Aussenseiter und die Demaskierung möglicher Durchbrechung von Gesellschaftsschranken als bloße Illusion wie ein roter Faden durch ausnahmslos alle seine zwei Dutzend Bühnenwerke von der dritten bis zur zweitletzten Oper ziehen, so versuchte VERDI in seinem privaten Leben diese ehernen Gesetze seiner tragischen Bühnenwerke konsequent zu durchbrechen. Nur Freiheit und Unabhängigkeit ermöglichten es, der Verwirklichung dieser musikalisch immer wieder dargestellten Gesetze in seinem eigenen Leben vorzubeugen.

**121** Eines dieser Gesetze war die kirchliche Ehemoral im restaurativen Kirchenstaat und darum herum im ganzen stockkatholischen Italien. Der seit 1139 zölibatäre katholische Klerus hatte in bereits frühmittelalterlichem Rückgriff auf alttestamentliche Vorstellungen kultischer Reinheit auch Eheleuten restriktive Normen gegen ehelichen Umgang auferlegt. So durften Eheleute am Freitag, dem Todestag Jesu, keinen Umgang miteinander haben und sich auch am Vorabend des Sonntags und jeweils die letzten drei Nächte vor dem nächsten Kommunionempfang nicht mit intemem Umgang beschmutzen; untersagt wurde Eheleuten die geschlechtliche Vereinigung ausserdem während der jeweils 40tägigen Fastenzeit vor Weihnachten, vor Ostern und im Herbst sowie während der Menstruation, während und 40 Tage nach einer Schwangerschaft.<sup>242</sup> Am Ausgang des Mittelalters schlug das Papsttum<sup>243</sup> aus dieser zölibatären Ideologie dann buchstäblich Kapital: Aussereheliche Kinder konnten nur gegen Dispens Priester werden (und damit schreiben lernen und als Nichtadlige Karriere machen); solche Dispensen waren in Rom gegen gutes Geld zu erstehen. Ablasshandel war nichts anderes als die Kommerzialisierung des Lebens nach dem Tode durch solche Praktiken<sup>244</sup>; er trieb MARTIN LUTHER zur Auslösung der Reformation.

**122** Jedem Kriege folgt die Sittenverwilderung. Dies war nicht anders gewesen nach den Massenmorden im dreissigjährigen Krieg (1618-1648). Mit Ehrenstrafen wusste die römische Kirche in ihren Einflussgebieten intimen Umgang vor und ausserhalb kirchlich geschlossener Ehen zwar nicht zu verhindern, wohl aber zu ahnden. Eine solche Ehrenstrafe war für vor- oder ausserehelichen Umgang beispielsweise das Schubkarrenschieben: In einen Strohmantel gehüllt, hatte der beteiligte Mann seine Gespielin, die einen Strohzipf zu tragen hatte, öffentlich in einem Schubkarren während dreier Sonntage durch die Gassen der Stadt zum Gottesdienst zu fahren; dabei durfte jedermann das Paar mit Dreck bewerfen; andernorts bestanden die kirchlichen Ehrenstrafen darin, dass beiden Beteiligten die Haare

<sup>240</sup> MEIER, 124.

<sup>241</sup> FISCHER, *Zeittafel* 624.

<sup>242</sup> Mit Belegen DENZLER, *Lust* 55.

<sup>243</sup> Wie ernst Päpste dieser Zeit das Zölibatsgesetz nahmen, zeigt sich daran, dass beispielsweise von total 18 Stellvertretern Christi auf Erden in den 130 Jahren von 1455-1585 über die Hälfte, nämlich die Päpste CALIXTUS III. (1455-1458), PIUS II. (1458-1464), PAUL II. (1464-1471), INNOZENZ VIII. (1484-1492), ALEXANDER VI. (1492-1503), JULIUS II. (1503-1513), KLEMENS VII. (1523-1534), PAUL III. (1534-1549), PIUS IV. (1560-1565) und GREGOR XIII. (1572-1585) aussereheliche Kinder hatten; bisher ohne Belege wurde vereinzelt auch für die Päpste SIXTUS IV. (1471-1484) und PIUS III. (1503) Analoges behauptet. Dazu DENZLER, *Papsttum* I 131-138 und II 181-249; UHL, *passim*.

<sup>244</sup> Entwickelt hatte diese Einkommensmethode der ehemalige Franziskanergeneral Papst SIXTUS IV. (vgl. DE ROSA, 126), der in Rom auch Bordelle errichteten und mit Steuern belegen liess, was jährlich weitere Unsummen eintragen sollte (DENZLER, *Papsttum* I 134).

abgeschnitten wurden oder dass sie nach Verbüßung einer Gefängnisstrafe in Strohkleidern kirchlich heiraten und dabei statt durch die Brautpforte die Kirche zur „Hurenhochzeit“ durch das schwarze Tor betreten mussten, in schlimmeren Fällen dadurch, dass sie statt in der Kirche nur im Wirtshaus „kopuliert“ wurden.<sup>245</sup> Weitere Strafformen für vor- oder ausserehelichen intimen Umgang waren das Prangerstehen und für ledige Mütter die öffentliche Auspeitschung an einem Schandpfahl.<sup>246</sup> Sittenverwilderung sollte auch bei den europaweiten Umwälzungen nach der Französischen Revolution nicht ausbleiben. Nach dem restaurativ, d.h. für sie günstig verlaufenen Wiener Kongress ab 1815 verordneten die Päpste bei der Rückkehr nach Rom in dem ihnen zurück gegebenen Kirchenstaat wieder die beschriebene zölibatär geprägte öffentliche Moral. Dazu gehörte auch das strikte Verbot einer Mitwirkung von Frauen im Gottesdienst sowie in Theatern, einschliesslich Ballett und Gesang. Für „gefallene Mädchen“, d.h. ledige Mütter, wurden sog. Magdalenenhäuser eingerichtet, und geistliche Orden besorgten das Aufziehen solcher Kinder mit lediglich einem Elternteil; sie sollten sicherstellen, dass die Kinder nicht ins Fahrwasser ihrer Eltern gerieten.

**123** Diese öffentliche kirchliche Moral kontrastierte mit den faktischen Zuständen. Auch GIUSEPPINA STREPPONI hatte dies am eigenen Leib erfahren: Früh Halbwaisin mit wunderbarer Stimme, musste sie Mutter und Geschwister finanziell durchbringen. Als bekannte italienische Opernprimadonna verdiente sie zwar gut; aber Impresari und Startenöre hatten sie auch als Freiwild benutzt.<sup>247</sup> Sie hatte VERDI die Türen zu Opernhäusern geöffnet und ihn finanziell beraten. Als sie nun mit früh brüchig gewordener Stimme kein Engagement an italienischen Opernhäusern mehr fand, zog sie auf VERDIS Rat hin nach Paris um und eröffnete dort eine Gesangsschule. Als 1848 auch VERDI in Paris weilte, fanden die beiden am Rande der Metropole näher zueinander.<sup>248</sup> Nach der Rückkehr nach Busseto bezogen die beiden zunächst eine von VERDI in Busseto erstandene Villa und später VERDIS Anwesen in Sant'Agata. Dieser Konkubinat führte zu erheblichen Verwerfungen: Bruch mit der befreundeten, katholischen Gräfin APPIANI<sup>249</sup>, Getuschel in Busseto und Spiessrutenlaufen für die religiöse GIUSEPPINA beim Kirchgang.<sup>250</sup>

**124** Auffällig ist dabei, mit welcher Entschlossenheit gegenüber solchen kirchlich inspirierten gesellschaftlichen Widerständen GIUSEPPE VERDI seinen Weg ging: Die wilde Ehe dauerte ein Jahrzehnt, bevor GIUSEPPINA STREPPONI und GIUSEPPE VERDI am 29. August 1859 fernab Sant'Agatas in Collonges-sous-Salève nahe Genf in aller Heimlichkeit heirateten.<sup>251</sup> Was seiner keineswegs unkritisch gläubigen, aber doch religiös gebundenen

<sup>245</sup> CH. HINCKELDEY (Hg.): *Strafjustiz in alter Zeit*. (Schriftenreihe des mittelalterlichen Kriminalmuseums Rothenburg ob der Tauber, 3.) Rothenburg ob der Tauber 1980, 158f.

<sup>246</sup> Mit Belegen HINCKELDEY, 169f.

<sup>247</sup> Vgl. hiervor, Rz. 27 mit Fn. 55.

<sup>248</sup> Die erste Szene des 2. Aktes der *Traviata* (1853) trägt insofern autobiographische Züge, und die ganze Oper – insbesondere aber der 2. Akt – legt provokativ die heuchlerische und korrupte Gesellschaft bloss, die VERDI im Schicksal GIUSEPPINA STREPPONIS hatte kennen lernen können. Vgl. auch hiervor, Rzz. 68-71 und ZOPPELLI, *Stilwandel* 80.

<sup>249</sup> MEIER, 86f.

<sup>250</sup> Briefwechsel VERDIS mit seinem Schwiegervater BAREZZI vom 21. Februar 1852, vgl. CESARI/ALESSANDRO, *Copialettere* 128-132.

<sup>251</sup> Dass VERDI seine langjährige Geliebte GIUSEPPINA STREPPONI erst 1859 heiratete (vgl. dazu hiernach, Rzz. 187-191), irritiert FISCHER, *Geschlecht* 146. Betrachtet man Ort (zuerst im Königreich Sardinien-Piemont) und Zeitpunkt der Heirat (nur sechs Tage vor der Wahl VERDIS zum Abgeordneten der Gegend Bussetos für die Erstreichung ihres Beitritts zum Königreich Sardinien-Piemont [vgl. hiernach, Rz. 133] und damit Verhinderung einer Wiederunterstellung unter österreichische Herrschaft und Einigung Italiens nur unter päpstlichem „Ehrevorsitz“), so scheint mir der Grund für die späte Heirat auf der Hand zu liegen: Erst nach der Schlacht bei Solferino (23. Juni 1859) schien sich abzuzeichnen, dass das restaurative Österreich und der reaktionäre Kirchenstaat nicht länger in der Lage sein würden, die Eheschliessung in Oberitalien kirchlich zu monopolisieren. VERDI und STREPPONI heirateten in Collonges-sous-Salève zivil und kirchlich; so erhielt GIUSEPPINA STREPPONI die kirchliche Legitimation, GIUSEPPE VERDI die zivil-säkulare, und die Heimlichkeit der

Lebensgefährtin ein Problem sein mochte, kümmerte VERDI denkbar wenig. Nicht nur als typischer Theaterproduzent mit dem spezifisch eigenen gesellschaftlichen Biotop der Künstler und Literaten scherte er sich um klerikale Moralpredigten einen Deut. Als international gefragter und erfahrener Bühnenschaffender kam der breit interessierte und sehr ökonomisch denkende VERDI fernab kirchenstaatlicher Zensur auch mit Medienhinweisen in Berührung, die die klerikalen Predigten in Italien als kirchliche Doppelmoral entlarvten. So war ja doch auch der päpstliche Polizeipräfekt und nachmalige Kardinal ANTONIO MATTEUCCI (1802-1866) notorischer Konkubinarier<sup>252</sup>, und nach dem Tod des Witwers und notorischen Frauenliebhabers und kompromissfeindlichen Kardinalstaatssekretärs GIACOMO ANTONELLI (1806-1876), der, seit 1847 Kardinal<sup>253</sup>, nur die *Diakonatsweihe* empfangen hatte, entspann sich um den riesigen Nachlass dann ein Skandalprozess zwischen seiner (angeblichen?) Tochter Gräfin LAMBERTINI und seinen (anderen?) Verwandten ...<sup>254</sup>

### g. VERDI als Politiker

**125** Mit dem grossen französischen Dichter VICTOR HUGO (1802-1885) verbanden VERDI nicht nur die Stoffe zu seinen Opern *Ernani* und *Rigoletto*. Sie vertonten VICTOR HUGOS Theaterstücke *Hernani* und *Le roi s'amuse*. Darüber hinaus waren VERDI und VICTOR HUGO mannigfache Parallelen gemeinsam: Republikanisches Engagement, Kampf für das

Heirat sollte klerikalen Triumphalismus verhindern, einheimische Zeugen ausschliessen und ihnen so verunmöglichen, den Anteil der beiden Legitimationsweisen zu bestimmen. Nur in der bestehenden Konstellation konnte dieses Vorgehen gelingen, und weil mit dem Vorfrieden von Villafranca zwischen Österreich und Frankreich alles wieder gefährdet schien, musste die Legalisierung des gemeinsamen Lebens *sofort* realisiert werden: Nur unter Verheimlichung seiner (auch) kirchlichen Eheschliessung konnte VERDI glaubwürdig für den Anschluss an ein geeintes Italien *ohne* Papstvorsitz kandidieren. Zu dieser Analyse passt, dass VERDI sich 1861 weigerte, eine Hymne für NAPOLÉON III. zu schreiben, der mit dem Vorfrieden von Villafranca Italien schmähsch im Stich gelassen hatte, dass aber derselbe VERDI 1862 für die Weltausstellung in London den *Inno delle nazioni* komponierte, in dem er die italienische Nationalhymne mit jener Englands, Frankreichs und Österreichs verband und so das geeinte und säkulare Italien als vollwertiges Mitglied der Staatengemeinschaft darstellen konnte. Und in der Tat verheimlichte VERDI seine Eheschliessung in seiner Umgebung noch während Monaten. Vgl. auch hiernach, Rz. 187.

<sup>252</sup> Vgl. HASLER, 252 und 275 Fn. 87; DENZLER, *Papsttum* II 294: Interessant ist dazu auch das nachstehende ungeschminkte, im römischen Dialekt verfasste Sonett 595 des *päpstlichen Hofzensors* (!) GIUSEPPE GIOACHINO BELLINI (1791-1863) vom 11. Dezember 1832 „*Er confessore* (BELLINI, 79):

*Er confessore*

Padre ... – Dite il confiteor. – L'ho detto. –  
L'atto di contrizione? – Già l'ho fatto. –  
Avanti dunque. – Ho detto cazzo-matto  
a mi'marito, e j'ho arzato un grossetto.  
Poi? – Pe una pila che me rôppe er gatto  
Je disse for de me : « Si'maledetto »;  
e è creatura di Dio! – C'è altro? – Tratto  
un giuvenotto e ce sò ita a letto.  
E lí cosa è successo? – Un po'de tutto. –  
Cioè ? Sempre, m'immagino, pel dritto. –  
Puro a rverso ... . – Oh che peccato brutto!  
Dunque, in causa di questo giovanotto,  
tomate, figlia, con cuore trefitto,  
domani, a casa mia, verso le otto.

*Der Beichtvater*

Vater ... – Sag' das Confiteor. – Schon gemacht. –  
Reue und Vorsatz? – Hab'ich auch. – Fang'an. –  
Gestohlen hab'ich, Geld, von meinem Mann. –  
Dann hab'ich Blöder Sack zu ihm gesagt. -  
Weiter? – Der Kater war an meinem Fett,  
da hab'ich laut geflucht: verdammtes Biest!  
Gott hat ihn doch gemacht ... – Was noch? – Da ist  
Ein junger Mann, mit dem war ich im Bett. –  
Und was ist da passiert? – Was tut man da? –  
Das frage ich! Habt ihr normal verkehrt?  
So und von hinten ... – Ach! Das wusst'ich ja,  
Da sieht die Sünde schon ganz anders aus.  
Bereu'jetzt tief und komm', in dich gekehrt,  
dann morgen mal um acht zu mir nach Haus.

<sup>253</sup> Vgl. DENZLER, *Papsttum* II 293; SEIBT, 131f und <http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bantog.html>. Zu ruchbar gewordenen klerikalen Kapitalverbrechen im Kirchenstaat vgl. demgegenüber hiernach, Rz. 147 Fn. 322.

<sup>254</sup> Vgl. HANS-JOACHIM KRACHT (Hg.): *Lexikon der Kardinäle 1058–2010*. Bd. 1: *Kardinäle unter Benedikt XVI., Kardinäle 1058–2010: Buchstabe A*. Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln 2013, 431 sowie [http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo\\_Antonelli](http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Antonelli).

Urheberrecht<sup>255</sup>, soziale Ader, dramatische Meisterwerke und nationaler Ruhm, aber auch sukzessive Einsitznahme ins Oberhaus bzw. den Senat (HUGO 1845, VERDI 1874) und in die Abgeordnetenversammlung (HUGO 1851, VERDI 1861). Beide waren politisch bekennende Liberale mit sozialer Ader<sup>256</sup> und stark auf ihre Freiheit bedacht. Beide hatten als noch nicht 30jährige Familienväter schwere Schicksalsschläge zu verarbeiten – HUGO damit, dass er 1829 seine erste Ehefrau ADELE geb. FOUCHER nach sieben Ehejahren an seinen Freund CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE (1804-1869) verlor, VERDI mit dem Verlust seiner ganzen Familie 1838-1840.

**126** Während VERDIS Abgeordnetenmandat 1861-1865 freilich war VICTOR HUGO, der sich gegen NAPOLÉONS III. Staatsstreich von oben und das neue Kaisertum gewandt hatte, als Republikaner längst ins Exil nach Guernsey gezwungen worden. In einer Konvention vom September 1864 konnte Italien den Abzug der französischen Truppen aus Rom nur gegen das Versprechen militärischer Sicherung des Kirchenstaates durch Italien selbst erreichen. Als infolgedessen der italienische Regierungssitz am 11. Dezember 1864 statt nach Rom nur nach Florenz verlegt wurde, löste dies Unruhen aus, weil es weitherum als ein Verzicht Italiens auf Rom als Hauptstadt verstanden wurde. Kurz darauf lehnte VERDI im Juni 1865 eine erneute Kandidatur ab und blieb nurmehr bis im September 1865 italienischer Abgeordneter. Auf diesem Mandat folgte ihm sein langjähriger Schul- und Parteifreund GIUSEPPE PIROLI (1815-1890) nach, der ab 1884 dann mit VERDI im italienischen Senat wieder zusammenfand. VERDI pflegte den Rechtsprofessor und Anwalt PIROLI zeitlebens in komplexen rechtlichen, politischen und familiären Angelegenheiten zu konsultieren.<sup>257</sup>

**127** VERDI hatte 1848 aus Sympathie für das Risorgimento auf Bitten des Freimaurers (carboniero) GIUSEPPE MAZZINI (1805-1872), des revolutionär gesinnten<sup>258</sup> Begründers der *giovine italiane* eine patriotische Hymne für Männerchor und Orchester: *Suona la tromba* (Es erschallt die Trompete) geschrieben. Die Eingangsworte glichen jenen des für Paris nachkomponierten Duettts Riccardo Forth (Bariton)/Giorgio (Bass) *Suoni la tromba* (Es ertöne die Trompete) aus dem II. Akt von VINCENZO BELLINIS 1834 entstandener letzter Oper *I puritani*, die soeben im Februar 1848 nach dem Aufstand Siziliens gegen die Herrschaft der spanischen Bourbonen zur Hymne der Freiheit und Autonomie der Insel geworden war.<sup>259</sup> Und kurz danach hatte VERDI nach den „*cinque giornate di Milano*“ – erneut auf Bitte MAZZINIS hin – mit neun andern bekannten Landsleuten im Sommer 1848 auch eine (erfolglose) Petition an den französischen General und vorübergehenden Ministerpräsidenten LOUIS-EUGÈNE CAVAIGNAC (1802-1857) mit der Bitte um ein Eingreifen Frankreichs in Oberitalien angesichts der drohenden (und bei Custozza am 25. Juli 1848 auch alsbald erlittenen) Niederlage der freiheitsdurstigen Italiener gegen Österreichs Truppen unter Feldmarschall JOSEPH WENZEL Graf RADETKY VON RADETZ<sup>260</sup> mitunterzeichnet.<sup>261</sup>

**128** CAMILLO BENSO Conte di CAVOUR (1810-1861) – drei Jahre älter als VERDI, Sohn eines frankophilen piemontesischen Adligen und einer Genfer Calvinistin und daher französisch/italienisch bilingue – hatte eine Militärkarriere in der königlichen sardinisch-piemontesischen Armee eingeschlagen, die er seiner radikal-liberalen Ansichten wegen nach

<sup>255</sup> Für VERDI vgl. hiernach, Rzz. 149-151 mit Tabelle 7.

<sup>256</sup> Zu VERDI vgl. dazu hiernach, Rzz. 152 und 153; zu HUGO vgl. nur hiernach, Rz. 128 Fn. 262.

<sup>257</sup> FISCHER, *Personenverzeichnis* 673.

<sup>258</sup> Weil er deswegen in Italien inhaftiert und später zum Tode verurteilt worden war, lebte MAZZINI 1835-1836 auch in Grenchen im Exil und erhielt von den Grenchener Einwohnern am 12. Juni 1836 auch das Bürgerrecht, was dann aber von der Solothurner Regierung annulliert wurde. Am 1. Januar 1837 verließ MAZZINI daraufhin die Schweiz und begab sich nach London ins Exil. Vgl. MOOS, *Mazzini* 401; CATTANI, 62.

<sup>259</sup> SAWALL, *Maestro* 84. – Librettist der *Puritani* war CARLO PEPOLI (1796-1881).

<sup>260</sup> Dieses Ereignis fand auf österreichischer Seite seinen unsterblichen Niederschlag in JOHANN STRAUSS Vaters (1804-1849) *Radetzky-Marsch* op. 228, der am 31. August 1848 uraufgeführt wurde.

<sup>261</sup> FISCHER, *Legnano* 369; FISCHER, *Zeittafel* 603; ABERT, 1431.

der Pariser Juli-Revolution als 21-Jähriger abbrechen musste. Er bereiste in der Folge Europa und studierte Politik und Agronomie. Die konstitutionelle Monarchie in Frankreich unter dem *Roi-citoyen* LOUIS-PHILIPPE I<sup>er</sup> (1830-1848) imponierte CAVOUR, weil zufolge intensiven Eisenbahnbaus und Industrialisierung die gesamte französische Wirtschaft nach 1830 einen rasanten Aufschwung nahm.<sup>262</sup> CAVOUR erkannte das ökonomische Entwicklungspotential, welches einer modernisierten Infrastruktur abzugewinnen war. Nach der Wahl des (vermeintlich liberalen) Papstes PIUS IX. (1846-1878) sah CAVOUR neue Chancen für eine nationale Einigung und Modernisierung des unter österreichischer Restaurationsherrschaft und dem METTERNICH-hörigen Papst GREGOR XVI. (1831-1846)<sup>263</sup> völlig herunter gekommenen Italiens und gründete 1847 die Zeitschrift *Il Risorgimento*, die mit ihren Forderungen nach einer liberalen Verfassung und einem geeinten Italien zum Programm wurde<sup>264</sup>, als 1848 im Gefolge der in Berlin, Paris, Wien, Rom, Budapest und Zagreb ausbrechenden Revolutionen auch der sardinisch-piemontesische König CARLO ALBERTO zunächst am 8. Februar 1848 eine Charta der Freiheiten einräumen, am 4. März 1848 ein Grundgesetz (das „*Statuto Albertino*“) erlassen und am 15. März 1848 METTERNICHS Italien unterjochendem restaurativ-polizeistaatlichem Österreich den Krieg erklären musste. Zwar ging dieser Krieg für Piemont und Italien verloren, nachdem sich Papst PIUS IX. plötzlich für neutral erklärt und unter politischem Druck aus Wien päpstliche Truppen von der Unterstützung der Piemonteser Einheiten zurückgezogen hatte. Aber in den Wahlen vom Juli 1848 gelang CAVOUR der Sprung ins neue Parlament von Sardinien-Piemont.

**129** Als König CARLO ALBERTO nach der Niederlage gegen Österreich in der Schlacht von Novara vom 23. März 1849 gleichen Tags zugunsten seines Sohnes VITTORIO EMANUELE II. abdankte, begann CAVOURS steiler Aufstieg: Er wurde 1850 Landwirtschafts- und Handelsminister und 1851 Finanzminister im sardinisch-piemontesischen Kabinett und reorganisierte dabei tatkräftig und umfassend Armee, Justiz, Finanzen und Beamtenwesen und förderte Eisenbahnbau und Industrialisierung, so dass Sardinien-Piemont innert kürzester Zeit zur Spitze modernster Staaten aufstieg. So war es nur logisch, dass König VITTORIO EMANUELE II. seinen Widerstand aufgab und CAVOUR im November 1852 zum Ministerpräsidenten des neuen Kabinetts von Sardinien-Piemont berief. Zu Beginn des folgenden Monats liess sich NAPOLÉON III. BONAPARTE in Frankreich in einem „Referendum“ zum Kaiser wählen.

**130** CAVOUR hatte nach dem gescheiterten Aufstand von 1848 erkannt, dass (Nord-) Italien nur durch Vertreibung Österreichs aus Italien zu einigen war und dass Piemont dies nicht im Alleingang zu bewerkstelligen vermochte. Natürlichster Verbündeter gegen Österreich war NAPOLÉONS Frankreich, und Gelegenheit zur Schwächung der Stellung Österreichs in Italien bot der Eintritt Sardinien-Piemonts in den Krimkrieg (1854-1856) auf

<sup>262</sup> Dass die dabei entstehende soziale Frage völlig vernachlässigt wurde und ein enormes Proletariat entstehen liess, erkannten zwar bürgerliche Abgeordnete wie der Schriftsteller VICTOR HUGO (vgl. etwa seinen Roman *Les misérables*, begonnen 1847, vollendet 1862), nicht aber der „Bürger-König“, so dass ein populistischer Machtmechaniker wie NAPOLÉON III. BONAPARTE sich zum Verfechter sozialer Postulate stilisieren, nach zwei gescheiterten Putschversuchen LOUIS-PHILIPPE I<sup>er</sup> 1848 als neuer Staatspräsident beerben und sich 1851 mit einem Putsch von oben zum Präsidenten auf Lebenszeit und 1852 zum neuen Kaiser ausrufen konnte. Vgl. auch hiervor, Rz.126.

<sup>263</sup> ACHENBACH/KRIEGE, 243-252: So hatte das päpstliche Rom bis 1846 gewolltermassen keine Strassenbeleuchtung; Papst GREGOR XVI. (zu ihm vgl. auch hiernach, Rz. 140 Fn. 300) verhinderte auch jeglichen Eisenbahnbau im Kirchenstaat, weil *chemin de fer* ein *chemin de l'enfer* sei .... Beim Tod GREGORS XVI. sassen über 2000 politische Gefangene in den Kerkern des Kirchenstaates (ACHENBACH/KRIEGE, 251), und die Schulden des Vatikans gingen in die Millionen. Selbst in Landwirtschaft und Handwerk figurierte der Kirchenstaat unter den rückständigsten ganz Europas (ebd., 229); in der benachbarten Romagna leitete im Auftrag des Papstes Kardinal AGOSTINO RIVAROLA (1758-1842) ein willkürliches klerikales Unterdrückungsregime (ebd., 229; vgl. auch hiernach, Rz. 147).

<sup>264</sup> Vgl. SEIBT, 21f.

Seiten der Westmächte. In dessen Folge gelang es CAVOUR am Kongress von Paris, die österreichische Besetzung Italiens international zur Sprache zu bringen. Nach einer Heirat zwischen Verwandten König VITTORIO EMANUELES und NAPOLÉONS brachte CAVOUR den französischen Kaiser an einem Geheimgespräch in Plombières-les-Bains im Juli 1858 zu einem Beistandsabkommen mit Sardinien-Piemont für den Fall eines österreichischen Angriffs; im Gegenzug wollte NAPOLÉON III. dafür den Oberbefehl über gemeinsame Truppen sowie als Gegenleistung nach einem Einsatz die Stammlande des Königshauses in Savoyen<sup>265</sup> sowie die Grafschaft Nizza erhalten. So unterschrieben VITTORIO EMANUELE II. und NAPOLÉON III. am 24./26. Januar 1859 den entsprechenden Allianzvertrag.

**131** Derweil verbreitete sich in Italien seit anfangs 1859 rasend schnell ein Akrostichon: „Viva V.E.R.D.I.“. Es bedeutete „Es lebe Vittorio Emanuele Re D'Italia“<sup>266</sup>, eignete sich hervorragend für Inschriften an Hauswänden und war für österreichische und päpstliche Polizeispitzel nicht sofort als politische Botschaft zu erkennen. In seinen frühen Opern bereits hatte VERDI übereinstimmend mit dem Risorgimento historische Ereignisse im Spiegel aktueller Politik beleuchtet, etwa in der Cavatine *Forestos Cara patria, già madre e reina* oder *Ezios Avrei tu l'universo – resti l'Italia a me* in der Oper *Attila* oder in der Oper *Ernani* im Chor *O sommo Carlo*, der zu Zeiten des Piemonteser Königs CARLO ALBERTO (1798-1849) auch anders denn als Verehrung des verhassten Kaisers KARL V. (1519-1555)<sup>267</sup>, der 1528 den Sacco di Roma veranstaltet hatte, hatte gehört werden können.<sup>268</sup>

**132** Nach dem Allianzvertrag mit Frankreich provozierte CAVOUR Österreich mit gezielter Aufrüstung im April 1859 zu einem Ultimatum und nach dessen Ablehnung zur Kriegserklärung an Sardinien. Die verlustreichen militärischen Siege bei *Magenta* westlich Mailands am 4. Juni 1859 und nach der Einnahme Mailands erneut bei *Solferino*<sup>269</sup> nahe

<sup>265</sup> Hochsavoyen hätte aufgrund der Absprachen des Wiener Kongresses von 1815 nach Aussterben des Königshauses Sardinien neutral bleiben müssen oder bei Verletzung der Neutralität durch die Schweiz besetzt werden dürfen. Dem kam NAPOLÉON III., der auf Schloss Arenenberg im Kanton Thurgau aufgewachsen war, in Thun seine Offiziersschule absolviert hatte und Schweizerdeutsch sprach, 1859 durch entschlossene Besetzung Hochsavoyens mit anschliessendem kurzfristig anberaumtem „Referendum“ zuvor, derweil es der Schweizer Bundesrat angesichts der unklaren Rechtssituation nicht vermochte, NAPOLÉON III. zu Konzessionen zu bewegen. Vgl. dazu STÖCKLI, 828 sowie mit umfangreichen Quellenangaben zum vorangegangenen Neuenburger Handel WILI, *Ave S.* 42 Rz. 132 mit Fn. 135, und SCHOOP, 122-136 und 389-417.

<sup>266</sup> Vgl. statt vieler anderer GREMLER, *Politik* 93.

<sup>267</sup> In *Busseto* freilich hat der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation bis heute einen klingenden Namen: KARL V. war 1532 in Busseto mit den italienischen Fürsten zusammengetroffen und hatte dort vom 21.-25. Juni 1543 mit Papst PAUL III. verhandelt. Daher ist es kaum Zufall, dass diese historische Gestalt (in unhistorischen Situationen) in zwei Opern VERDIS begegnet: im *Ernani* und im *Don Carlo* (vgl. hiervor, Rz. 87 Fn. 178; vgl. URSULA GÜNTHERER/GABRIELLA CARRARA VERDI: Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle zur Revision des *Don Carlo*, Teil II. In: FRIEDRICH LIPPMANN (Hg.): *Analecta Musicologica* 15: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X. Unter Mitwirkung von Volker Scherliess und Wolfgang Witzemann. Köln 1975. 334-301).

<sup>268</sup> Vgl. dazu generell BENZ, 229f; MANN, 477. Auch scheint mir durchaus von Bedeutung, dass VERDI in dieser Zeit Grossangebote aus Madrid, Petersburg und London (vgl. ABERT, 1431) ausschlug. 1859 tat er Gleiches gegenüber Wünschen aus Paris (1859 betr. Kantate zu Ehren des französischen Kaisers NAPOLÉON III., vgl. ABERT, 1434) und Kairo. Hingegen komponierte er 1862 für die Weltausstellung in London auf den Text von ARRIGO BOITO den *Inno delle Nazioni*, in welchem er verschiedene Nationalhymnen einschliesslich der italienischen zitierte und kontrapunktisch verarbeitete, um Italiens Eintritt als souveräner und geeinter Staat in die Staatengemeinschaft zu feiern. Vgl. hiernach, Rz. 83 und Rz. 124 Fn 251.

<sup>269</sup> Der Genfer Kaufmann HENRY DUNANT (1828-1910) erlebte diese Schlacht zufällig, bei der enorm viele Soldaten getötet oder blutig verstümmelt wurden, organisierte spontan und unparteiisch erste Hilfe, schrieb seine Erfahrungen im Buch *Eine Erinnerung an Solferino* (abrufbar unter: <https://archive.org/details/einerinnerungso00duna>), publizierte es 1862, verteilte es auf eigene Kosten an Politiker und führende Militärs verschiedener Staaten und gründete infolgedessen 1863 in Genf das Internationale Komitee vom Roten Kreuz. Vgl. auch hiernach, Rz. 153 in fine mit Fn. 349.

Verona am 24. Juni 1859 veranlassten NAPOLÉON III. indessen, mit Kaiser FRANZ JOSEF I. von Österreich am 11. Juli 1859 den Vorfrieden von Villafranca (Verona)<sup>270</sup> zu unterzeichnen, in welchem Sardinien-Piemont einzig die Lombardei, nicht aber wie in Plombières vereinbart Venetien erhielt. CAVOUR trat noch im Juli 1859 als Ministerpräsident erzürnt zurück, als sein König VITTORIO EMANUELE dem zustimmte und damit auch akzeptierte, dass die von Sardinien eroberten Kleinstaaten Toscana, Modena und Parma ihren früheren Herrschern zurückgegeben werden sollten.

**133** Kaum vermählt, wurde VERDI am 4. September 1859 zum Abgeordneten Bussetos ins Parlament der Provinz Parma gewählt.<sup>271</sup> Eine Woche später stimmte er in der Volksabstimmung vom 11. September 1859 für den Anschluss ans Königreich Piemont-Sardinien, und wieder eine halbe Woche später, am 15. September 1859 wurde VERDI an der Spitze einer Delegation von König VITTORIO EMANUELE II.<sup>272</sup> in Turin als Überbringer der Bittschrift des Herzogtums Parma für den Beitritt zum Königreich Piemont-Sardinien empfangen. Mit diesem Manöver gelang es, noch rechtzeitig vor dem Zürcher Frieden vom 10. November 1859<sup>273</sup> die Rückkehr der Habsburger nach Parma und einen bloss lockeren italienischen Staatenbund unter dem Ehrenvorsitz des Papstes zu vereiteln, den der Vorfriede von Villafranca vorgesehen hatte. VERDI trug also *aktiv* dazu bei, dass sich stattdessen der Anschluss Parmas an Piemont-Sardinien und somit das Königtum in einem einheitsstaatlichen Italien gegenüber der Konzeption von Villafranca (lockerer Staatenbund Italien unter dem Ehrenvorsitz des Papstes) durchsetzte.<sup>274</sup>

**134** Zwei Tage nach dem Empfang durch König VITTORIO EMANUELE II. erhielt VERDI am 17. September 1859 Turins Ehrenbürgerrecht und besuchte den zurückgetretenen

<sup>270</sup> Auszug aus dem Vorfrieden (vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Vorfrieden\\_von\\_Villafranca](http://de.wikipedia.org/wiki/Vorfrieden_von_Villafranca)): „Zwischen seiner Majestät dem Kaiser der Franzosen und Seiner Majestät dem Kaiser von Österreich wird folgendes vereinbart: Die beiden Herrscher werden die Bildung eines italienischen Bundes fördern. Dieser Bund wird unter dem Ehrenschutz des Heiligen Vaters stehen. Der Kaiser von Österreich tritt an den Kaiser der Franzosen seine Rechte auf die Lombardei ab, mit Ausnahme der Festungen Mantua und Peschiera [...] Der Kaiser wird das abgetretene Gebiet dem König von Sardinien übergeben. Venetien wird in den italienischen Bund eintreten, verbleibt aber dem Kaiser von Österreich [...]“

<sup>271</sup> Zur ganzen Entwicklung vom Herbst 1859 vgl. auch FISCHER, *Zeittafel* 610; KÜHNER, 71f; ABERT, 1434f. – Analog wurde auch in Modena, der Toscana, der Emilia-Romagna und in Bologna erfolgreich vorgegangen. Die abgehaltenen Referenden waren dabei nirgends Entscheide breiter Volksmassen, da überall einzig die kleine Elite alphabetisierter Vermögenger zur Abstimmung zugelassen war. Im Kirchenstaat glänzten die Schulen mit Frömmigkeit statt mit Bildung, und über 80% der Bevölkerung Umbriens waren noch Analphabeten (MATTIOLI, 116; nach ACHENBACH/KRIEGE, 230 sollen es in andern Teilen des Kirchenstaates gar 98% gewesen sein); noch 1871 wurden unter den über Sechsjährigen in Rom 42 % Analphabeten als nicht stimmberechtigt ausgeschieden, in der Region Latium 97 %: Vgl. SEIBT, 102-104, 200 und 203f.

<sup>272</sup> Aufgrund des Grundgesetzes von Sardinien-Piemont vom 4. März 1848 („*Statuto Albertino*“) Art. 57-59 war nicht das Parlament, sondern einzig die vom König dafür bezeichnete Behörde zur Entgegennahme von Petitionen berechtigt. Dieses Statuto Albertino wurde weder nach der Vereinigung Italiens (1859/1860) noch nach der Eingliederung Roms (1870/1871) geändert, sondern, da es gar keine Revisionsklausel enthielt, unbesehen auf ganz Italien übertragen. So wurde seine Geltung erst durch einen revolutionären Akt – BENITO MUSSOLINIS Marsch auf Rom 1922 – de facto beendet.

<sup>273</sup> In der Tat enthält der Frieden von Zürich vom 10. November 1859 die Klausel über die Rückkehr der alten Fürsten in die drei norditalienischen Kleinstaaten nicht mehr.

<sup>274</sup> Vgl. *Brockhaus-Redaktion: Teure Heimat*, 135. Dies mag erstaunen, da VERDI 1832 von MARIA LUIGIA (NAPOLÉON BONAPARTES ehemaliger zweiter Gattin MARIE LOUISE von Österreich, die 1815 als Grossherzogin von Parma, Guastalla und Piacenza eingesetzt worden war) im Januar 1832 für einen Zeitraum von vier Jahren ein Stipendium von jährlich 300 Lire zugesprochen erhalten hatte, was seinen Vater CARLO VERDI zu einem Dankesbrief veranlasst hatte, in dem er versprach, sein Sohn werde diese Grossherzigkeit niemals vergessen ... Aber MARIA LUIGIA war ja 1847 gestorben, und das Stipendium hatte VERDI nicht erhalten, nachdem er die Aufnahmeprüfung am Konservatorium in Mailand nicht bestanden hatte. Vgl. MEIER, 11f und hiervor, Rz. 8.

Ministerpräsidenten von Sardinien-Piemont, CAMILLO BENSO Graf CAVOUR (1810-1861), den *Prometheus unserer Nation*, wie VERDI ihn nannte, in Leri. Diese Begegnung scheint mir von den meisten Musikwissenschaftlern in ihrer Bedeutung unterschätzt zu werden: CAVOUR und VERDI hatten mehr gemeinsam, als bisher erkannt und dargestellt worden ist. VERDI hatte nach dem Scheitern der radikalen Umwälzung MAZZINIS und GARIBALDIS, wie er in einem Brief an seinen Freund OPPRANDINO Graf ARRIVABENE 1861 selber vermerkte, „den Standpunkt der linken Mitte gewählt“.<sup>275</sup>

**135** Nach der Eroberung Siziliens (Mai 1860) und Neapels (7. September 1860) mit seinen rotgekleideten Mille (den tausend Freischärlern) legte GIUSEPPE GARIBALDI im Oktober seine Diktatur zugunsten eines Anschlusses Süditaliens ans Königreich Piemont-Sardinien nieder. Als er dann noch die beiden Festungen Gaëta und Civitella del Tronto eingenommen hatte, sprachen sich 1861 auch die stimmberechtigten Eliten Neapel-Siziliens und von Teilen des Kirchenstaates für eine Union mit Sardinien und ergo mit dem Königreich Sardinien-Piemont aus, womit die Einigung Italiens mit Ausnahme Venetiens und von Teilen des Kirchenstaates Realität wurde. So konnte im März 1861 ein vereinigtes Italien ausgerufen werden.

**136** Am 18. Januar 1861 gelang es dem bereits anfangs 1860 ins Ministerpräsidentenamt zurückberufenen CAVOUR, VERDI in Turin zur Kandidatur für das Parlament Gesamtitaliens<sup>276</sup> zu überreden. So wurde VERDI am 27. Januar 1861 als Abgeordneter von Borgo San Donnino (heute Fidenza) ins Parlament Italiens gewählt<sup>277</sup>, weilte am 18. Februar 1861 zur Eröffnung der achten Legislatur<sup>278</sup> in Turin und wirkte am 27. März 1861 mit<sup>279</sup>, als das italienische Parlament in Turin Rom zur künftigen Hauptstadt Italiens<sup>280</sup> erklärte, nachdem Papst PIUS IX. die Wahl VITTORIO EMANUELES zum König ganz Italiens vom 17. März 1861<sup>281</sup> am 18. März 1861 mit einer Ansprache quittiert hatte, in der er jede Aussöhnung der katholischen Kirche mit dem liberalen Staat ausgeschlossen hatte<sup>282</sup>. Nur zwei Monate später erschütterte CAVOURS plötzlicher Hinschied infolge Schlaganfalls am 6. Juni 1861 seinen Gefolgsmann VERDI, der CAVOUR nach eigenem Bekunden im „Standpunkt der linken Mitte“<sup>283</sup> bedingungslos unterstützt hatte. Abgesehen vom Urheberrecht<sup>284</sup> erlahmte von da an das Interesse des Maestro an italienischer Tagespolitik, zumal sich im Verhältnis zur katholischen Kirche ein Jahrzehnt lang nichts bewegte.

**137** VERDI kokettierte zunehmend damit, von Politik nichts zu verstehen, und befand, dass „VERDI als Abgeordneter nicht existiert“, so dass die Deputiertenkammer eigentlich nur 449 statt 450 Abgeordnete zähle<sup>285</sup>. In der Tat scheint der Maestro das Wort in der Kammer nie ergriffen zu haben.<sup>286</sup> In den ersten 30 Monaten nach CAVOURS Tod freilich war VERDI

<sup>275</sup> Hier zit. nach BERMBACH, *Mitte* 67.

<sup>276</sup> Das piemontesische *Statuto Albertino* vom 4. März 1848 wurde mangels Revisionsbestimmungen unverändert als Grundgesetz Italiens weitergeführt; vgl. hiervor, Rz. 133 mit Fn. 272.

<sup>277</sup> Vgl. Grundgesetz Italiens vom 4. März 1848 (*Statuto Albertino*) Art. 40 und 41; FISCHER, *Zeittafel* 610. Dazu <http://storia.camera.it/deputato/giuseppe-verdi-18131010>.

<sup>278</sup> Die Legislaturen wurden ab Inkraftsetzung des *Statuto Albertino* vom 4. März 1848 gezählt, obwohl dieses zunächst erst für Sardinien-Piemont gegolten hatte.

<sup>279</sup> KÜHNER, 69-74.

<sup>280</sup> Vgl. auch SEIBT, 27.

<sup>281</sup> SEIBT, 24f.

<sup>282</sup> SEIBT, 26.

<sup>283</sup> Vgl. hiervor, Rz. 134 Fn. 275.

<sup>284</sup> Dazu Näheres bei ROSSELLI, *Geld* 81f.

<sup>285</sup> Brief VERDIS an FRANCESCO MARIA PIAVE vom 4. Februar 1865, in: CESARI/ALESSANDRO, *Copialettere* 601f; dazu MEIER, 88.

<sup>286</sup> HANSLICK, 255; dazu GERHARD, *Verdi-Bilder* 18. Nach dem Grundgesetz Italiens vom 4. März 1848 (*Statuto Albertino*, vgl. hiervor, Rz. 58 Fn. 108, Rz. 128, Rz. 138 Fn. 272 und Rz. 136 Fnn. 276 und 278) hatte VERDI den Eid auf den König (Art. 49) zu leisten, ohne Belohnung (Art. 50) an den Parlamentsberatungen teilzunehmen und über Steuerbewilligungen mitzuzentscheiden (Art. 30); er genoss relative Immunität für seine Äusserungen im Parlament (Art. 51). Zur Beschlussfähigkeit war

während 18 Monaten in Paris, Moskau, London und Madrid auslandsabwesend<sup>287</sup>, was ihm die Präsenz in der italienischen Deputiertenkammer in Turin schlicht verunmöglichte. Die Verlegung des italienischen Regierungssitzes nach Florenz am 11. Dezember 1864 löste Unruhen aus, weil dahinter ein Verzicht auf Rom als Hauptstadt befürchtet wurde, nachdem zwischen Frankreich und Italien in der Septemberkonvention ein Abzug der französischen Truppen aus Rom nur gegen italienische Zusicherung militärischer Sicherung des Kirchenstaates hatte vereinbart werden können. Im Juni 1865 lehnte VERDI eine erneute Kandidatur ab und blieb nurmehr bis zum Ablauf der 8. Legislatur am 7. September 1865 italienischer Abgeordneter. Nachfolger VERDIS als Deputierter wurde 1865-1876 sein ehemaliger Schulkamerad, Freund und 1884-1890 Senatorenkollege GIUSEPPE PIROLI (1815-1890), wie VERDI Mitglied der gemässigt liberalen Partei CAVOURS und Straf- und Zivilrechtsprofessor an der Universität Parma<sup>288</sup>. Ein Grund für VERDIS Rücktritt waren sicherlich die vielen Intrigen und die Misswirtschaft der italienischen Regierungen nach dem Hinschied CAVOURS, ein zweiter die Verlegung der Hauptstadt von Turin nach Florenz, ein dritter wohl auch neue Opernpläne: *Re Lear* faszinierte VERDI immer noch, und bereits kurz nach seinem Ausscheiden aus der Deputiertenkammer schloss VERDI trotz seiner üblen Erfahrungen ein Jahrzehnt zuvor mit der Pariser Opéra noch 1865 den Vertrag für *Don Carlo* ab. Dass Venetien 1866 nach der Schlacht bei Königgrätz infolge des italienischen Engagements zugunsten Preussens doch noch von Österreich zu Italien transferiert wurde, mag VERDI darin bestärkt zu haben, dass es seines *politischen* Engagements nun nicht mehr bedürfe. Dennoch sollte VERDIS politische Karriere noch nicht zu Ende zu sein:

**138** Am 8. Dezember 1874 wurde VERDI von König VITTORIO EMANUELE II. zum Senator ernannt<sup>289</sup>. BARBARA MEIER deutet dies so: „Dass 1874 mit seiner Ernennung zum Senator natürlich auch der Steuerzahler VERDI honoriert wurde, machte ihn eher verlegen“.<sup>290</sup> Das spezifische Datum erscheint mir bedeutsam und in dieser Würdigung völlig vernachlässigt: Am 8. Dezember 1854 hatte Papst PIUS IX. in seiner Bulle *Ineffabilis Deus* die unbefleckte Empfängnis Mariens feierlich zum katholischen Dogma erhoben<sup>291</sup>, und exakt zehn Jahre später, am 8. Dezember 1864, hatte Papst PIUS IX. mit der Enzyklika *Quanta cura* den *Syllabus errorum* mit der Verdammung des Liberalismus und insbesondere von Religions- und Pressefreiheit allen Bischöfen zugestellt<sup>292</sup>. Seit der päpstlichen Dogmatisierung wurde

---

die Anwesenheit der absoluten Mehrheit der Mitglieder jeder Kammer (Art. 53) vonnöten, und Kammerbeschlüsse wurden mit Stimmenmehrheit getroffen (Art. 54). Dieselben Regeln galten später auch im Senat. VERDI gab vor, als „Paesano delle Roncole“ auch von Literatur und Musik nichts zu verstehen (!): Vgl. GERHARD, *Leierkasten* 79. In Wirklichkeit war VERDI auch als Komponist ein durch und durch politischer Mensch; er nahm dabei stets für die Schwachen Partei: vgl. ZELGER, 84.

<sup>287</sup> Vgl. hiervor, Rz. 104 Tabelle 2. Zum Folgenden vgl. auch hiernach, Rz. 142 mit Fn. 308.

<sup>288</sup> Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT, 673 sowie

<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/9a29a2e73f195df7c125785d0059b96c/2c743f6d45e8b3f74125646f005e8d3f?OpenDocument>.

<sup>289</sup> FISCHER, *Zeittafel* 617.

<sup>290</sup> MEIER, 118. Dies setzt die Ernennung VERDIS zum Senator nach Art. 33 Ziff. 21 des Grundgesetzes Italiens vom 4. März 1848 (*Statuto Albertino*) voraus; VERDI wurde aber in erster Linie aufgrund seiner ausserordentlichen (*musikalischen*) Leistungen zugunsten Italiens nach Art. 33 Ziff. 20 des Grundgesetzes Italiens vom 4. März 1848 (*Statuto Albertino*) zum Senator auf Lebenszeit ernannt. So hatte er für die Weltausstellung in London 1862 *l'Inno delle nazioni* komponiert und darin die Landeshymnen der damals bedeutsamsten Staaten – darunter eben auch jene Italiens – verarbeitet. Dies hatte angesichts der scharf ablehnenden Haltung des Kirchenstaates gegenüber dem vereinigten und laizistischen Italien ebenso zur Wahrnehmung des neuen Staates in der internationalen Staatenwelt wie zur Bildung des italienischen Nationalbewusstseins beigetragen: Die italienische Nationalhymne als gleichberechtigt neben jenen der damaligen Weltmächte wahrzunehmen. Vgl. hiervor, Rz. 83 und Rz. 124 Fn. 251.

<sup>291</sup> DENZINGER/SCHÖNMETZER, 560 Nr. 2800-2804.

<sup>292</sup> Wiedergegeben bei MIRBT, 352-356 Nr. 504; DENZINGER/SCHÖNMETZER, 574-584 Nr. 2890-2980. – Selbst der Anführer der katholisch-konservativen Opposition in der Schweiz, PHILIPP ANTON VON SEGESSER, befand in einer Replik in Nr. 8 der „Schwyzer Zeitung“ auf eine flammende klerikale Verteidigung des *Syllabus errorum* die Enzyklika Papst PIUS' IX. als „wenig geeignet, Begeisterung zu

(und wird bis heute) in der römisch-katholischen Kirche alljährlich am 8. Dezember das Hochfest der ohne Erbsünde empfangenen Jungfrau und Gottesmutter Maria begangen, und in der aufgeheizten Stimmung des Kulturkampfes wurden die Gläubigen in den kirchlichen Predigten regelmässig an die liberalen Irrtümer erinnert. Papst PIUS IX. hatte also zum 10. Jahrestag seiner ex cathedra-Verkündigung des Mariendogmas gegen den Liberalismus und damit auch und ganz besonders gegen den liberalen Staat Italien, der 1861 grosse Teile des Kirchenstaates übernommen hatte, den Bannstrahl gerichtet. 1870 hatte Italien mittlerweile gegen den erbitterten Willen des Papstes auch Rom zur Hauptstadt Italiens gemacht. Zum 20. Jahrestag der ersten ex-cathedra-Entscheidung des unversöhnlichen Papstes PIUS IX. war also durchaus mit einer neuen religiösen Fehde der Papstkirche zu rechnen. Dass die Apostolische Poenitentiarie (päpstliche Begnadigungsbehörde) eben erst im Herbst 1874 das *Non expedit* (*Es geziemt sich nicht*) erneuert und damit den italienischen Katholiken die Beteiligung an den Belangen des laizistischen Italiens (inklusive der aktiven oder passiven Teilnahme an den Wahlen vom 8. und 15. November 1874<sup>293</sup>) verboten hatte<sup>294</sup>, zeigt, in welchem aufgeheizten Klima unversöhnlicher Gegensätze sich VERDI vorbehaltlos auf die Seite der Freiheit stellte.

**139** Den weit über die Landesgrenzen hinaus bekanntesten und grössten italienischen Komponisten, den Schöpfer des *Nabucco*, des *Rigoletto*, der *Traviata*, des *Trovatore*, der *Aida* und neustens auch eines in ganz Europa bejubelten *Requiem*s – einer *Totenmesse!* – gleichen Tags zum Senator auf Lebenszeit<sup>295</sup> zu ernennen, war also ein genialer politischer Schachzug, um jeglichen päpstlichen Propagandaaktionen den Wind aus den Segeln zu nehmen. Der Schritt war bereits vor Beginn der zwölften Legislatur am 23. November 1874, nämlich am 15. November 1874 mit VERDI abgesprochen worden, und VERDI war von der Ernennung zum Senator ebenso *gerührt wie begeistert*<sup>296</sup>; er spielte also wissentlich und willentlich den publizistischen Coup gegen den unversöhnlich verbohnten<sup>297</sup> Papst mit. Was

---

erwecken; manche Sätze des sog. Syllabus sind der Art, dass der konservative katholische Laie auch seinerseits sich entschieden in der Stellung des bekannten „non possumus“ befindet (...) So wenig wir die Kirche durch den Staat beknechten lassen wollen, so wenig wollen wir, dass der Staat in der Kirche aufgehe, dass die äussere Gewalt einer Kirche sich über ihr eigenes Gebiet hinaus erstrecke. Denn die Freiheit, welche wir für uns in Anspruch nehmen, müssen und wollen wir auch Andern lassen. (...) Auf den uns in mancher Beziehung unbegreiflichen Erlass mag nach unserem Dafürhalten die Rücksicht auf italienische Zustände einen etwas starken Einfluss gehabt haben. Offene und achtungsvolle Vorstellungen der deutschen und französischen Bischöfe mit Beziehung auf manche in diesem Rundschreiben berührte Punkte dürften im allgemeinen Interesse liegen und der Sache angemessener sein als unbedingtes Eingehen auf unhaltbare Standpunkte in Dingen, deren dogmatischer Charakter uns sehr problematisch vorkommt.“ Hier zit. nach MÜLLER-BÜCHI, 87 Fn. 3.

<sup>293</sup> Vgl. <http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=eleDallUnitaAl1900#>.

<sup>294</sup> Vgl. DE ROSA, *Non expedit*, abrufbar unter <http://www.diocesicerreto.it/index.php/articoli/91-dal-non-expedit-al-concilio-ecumenico-vaticano-ii-dall-astensione-all-impegno.html>; dazu WOLF, *Krypta* 102: Papst PIUS IX. beriet das *Non expedit* mit seinen wichtigsten Kurienkardinälen vor. Vgl. hiernach, Rz. 185 Bst. d mit Fn. 448.

<sup>295</sup> Vgl.

<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/c574f79267a972f1c125785e0055549b/16e3660548dcf3454125646f0061674e?OpenDocument>.

<sup>296</sup> FISCHER, *Zeittafel* 617.

<sup>297</sup> Noch stets „*il Papa Re*“ genannt (so der viermalige italienische Ministerpräsident GIULIO ANDREOTTI (1919-2013) aufgrund mündlicher Angaben seiner Grossmutter, hier zit. nach ACHENBACH/KRIEGE, 223), hatte Papst PIUS IX.

- a. alle Liberalen bereits seit 1860 generell exkommuniziert (SEIBT, 145),
- b. CAVOURS gemässigten Unterhändler DIOMEDE PANTALEONI (1810-1885) in Rom verfolgen lassen (SEIBT, 153) und
- c. 1861 CAVOURS Beichtvater laisiert und so in die Arbeitslosigkeit getrieben, weil er VERDIS Freund CAVOUR die Sterbesakramente erteilt hatte (SEIBT, 153 und 234f).
- d. Gegen Priester, welche eine Petition für die Freigabe Roms als Hauptstadt Italiens mitunterzeichnet hatten, hatte Papst PIUS IX. den Kirchenbann verhängt (SEIBT, 105, 139 und 156), derweil VERDI seine Petition für Parmas Anschluss an Sardinien/Piemont direkt dem König hatte einreichen können (vgl. hiervor, Rzz. 133 und 134).

mag den Komponisten eines *Requiem*s zur Annahme des Senatorenamts in einem laizistischen Staat bewegt haben, der seine *katholische Totenmesse* eben erst vor sieben Monaten (10. April 1874) abgeschlossen und vor sechs Monaten, am 22. Mai 1874, in der Kirche San Marco in Mailand uraufgeführt hatte?

- 
- e. Papst PIUS IX. liess liberale Gegner wie GIUSEPPE MONTI (\*1835) und GAETANO TOGNETTI (\*1844) nach einem Sprengstoffattentat vom 22. Oktober 1867 auf eine päpstliche Kaserne am 24. November 1868 in der Via dei Cerchi nahe der Piazza del Popolo in Rom vor einer riesigen Menschenmenge öffentlich guillotinierten und dies in einem Artikel in der Jesuitenzeitschrift *La Civiltà cattolica* einlässlich kommentieren (vgl. [http://books.google.it/books?id=ou0PAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Gaetano+Tognetti&hl=it&ei=LbHTTtXHCMz34QScwPUi&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=Gaetano%20Tognetti&f=false](http://books.google.it/books?id=ou0PAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Gaetano+Tognetti&hl=it&ei=LbHTTtXHCMz34QScwPUi&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=Gaetano%20Tognetti&f=false)). Noch am vorletzten Tag vor der Eroberung Roms seitens italienischer Truppen wurde ein gewisser PAOLO MUZZI vom Papststaat in Frosinone durch den Strang hingerichtet (HASLER, 252).
- f. Ausserdem weigerte sich der Papst, Klagen gegen wiederholte willkürliche standrechtliche Erschiessungen seitens österreichischer Besatzungstruppen entgegenzunehmen (SEIBT, 139).
- g. Der Toscana empfahl PIUS IX., Protestanten bei ketzerischer Glaubenspropaganda ins Gefängnis zu werfen (HASLER, 252). VERDI hingegen hatte *Stiffelio* geschrieben (vgl. hiervor, Rzz. 57-59)!
- h. Die intransigente Haltung Papst PIUS IX. gegen Liberalismus und Freiheitsrechte hatte sich der ganzen Welt exemplarisch gezeigt anhand der niemals rückgängig gemachten gewaltsamen Entführung des angeblich klandestin „notgetauften“ siebenjährigen jüdischen Knaben EDGARDO MORTARA aus Bologna im Juni 1858. Auf die Hilfeschreie der verzweifelten Eltern, breiter jüdischer Kreise wie des philanthropischen Freimaurers und englischen sephardischen Juden Sir MOSES MONTEFIORE (1784-1885) und der Regierungen Frankreichs, Österreichs und Grossbritanniens reagierte Papst PIUS IX. teils mit triefendem Sarkasmus, danach damit, dass er das entführte Kind adoptierte (!) und in EDGARDO PIO MORTARA umtaufte, am Neujahrsempfang 1859 jedoch jähzornig mit neuen Demütigungen der Römer Juden: „Im vergangenen Jahr habt Ihr eine schöne Kostprobe eurer Unterwürfigkeit gegeben. Ganz Europa durcheinanderbringen wegen des Falles Mortara ... Aber mögen die Zeitungen an ihrer Stelle nur reden ... Ich pfeife auf die ganze Welt!“.
- i. Ohnehin hatte er die Juden nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Gaëta 1850 wieder in ein ärmlisches Ghetto in Trastevere einsperren lassen (MATTIOLI, 134f; SEIBT, 140-142, 206 und 318; HASLER, 251f und 275 Fn. 86; KERTZER, passim).
- j. Ebenso stur und inhuman zeigte sich Papst PIUS IX. nach der Entführung und Zwangstaufe des ebenfalls jüdischen Knaben FORTUNATO COËN aus Rom am 26. Juni 1864 durch einen katholischen Priester. Die Tat konnte erst anlässlich der Eroberung Roms durch die italienischen Truppen unter General RAFFAELE CADORNA (1815-1897) am 20. September 1870 rückgängig gemacht werden (dazu SEIBT, 140-142 und 206; HASLER, 251f und 275 Fn. 86). Diese Entführungen lösten im ganzen liberalen Europa Proteste und Entsetzen und die grössten europäischen Presseechos vor der DREYFUS-Affäre (1894-1906) aus.
- k. Gegen das Garantiesgesetz Italiens vom 15. Mai 1871 zugunsten des Vatikans (Wortlaut bei MIRBT, 368-370 Nr. 511) hatte Papst PIUS IX. – nach dem Verlust Roms unzufrieden – die Enzyklika *Ubi nos* geschleudert (SEIBT, 183), und
- l. mit der Bulle *Non expedit* seiner Apostolischen Poenitentiarie liess er Katholiken unter Androhung der Exkommunikation seit 1861 und verstärkt seit dem Herbst 1874, nochmals verschärft durch ein Breve von 1877 aktive wie passive Teilnahme an den italienischen Wahlen verbieten (vgl. ACHENBACH/KRIEGE, 274 und 278f; SEIBT 235, 292, 294, 303 und 321; WOLF, *Krypta* 102). (Papst LEO XIII. [1878-1903] liess das Verbot durch Dekret des Heiligen Offiziums 1888 nochmals verschärfen).

Undenkbar, dass VERDI davon nichts erfahren hätte, denn Ministerpräsident MARCO MINGHETTI, der mit VERDI die Vorverhandlungen der Ernennung zum Senator führte, war niemand anders als einer der Minister aus Papst PIUS IX. vermeintlich liberaler erster Zeit, der den Papst auf dessen viermonatiger PR-Reise 1857 nach Bologna und Ravenna in einem Gespräch erfolglos um Reformen gebeten hatte und bei PIUS IX. einzig auf Häme („Gott segne Euch, konstitutioneller Herr!“) gestossen war (vgl. SEIBT, 139f mit FISCHER, *Zeittafel* 617).

## h. Politische Verhältnisse in Italien zu VERDIS Lebenszeit: Entstehen des Nationalstaates

**140** Die Folgen der Restauration waren im Kirchenstaat kaum weniger verheerend als zuvor die Kriegsverwüstungen der napoleonischen Feldzüge. Österreichische Unterdrückung durch Truppen und Willkürherrschaft in verschiedenen Teilen Norditaliens und spanische Inquisition in dessen Süden waren das Eine; das Andere war die päpstliche Reaktion im Kirchenstaat in der Mitte des Stiefels: „Der Kirchenstaat war bis zuletzt ein repressiver Polizeistaat ohne geschriebene Verfassung und Parlament, ohne eine unabhängige Justiz und ohne ein bürgerliches Gesetzbuch, ohne legale politische Parteien und ohne eine freie Presse, dafür aber mit einer Armee von 20'000 Mann, einer Palastwache aus eidgenössischen Hellebardieren, einem ausgedehnten Polizeisystem und öffentlichen Hinrichtungen.“<sup>298</sup> Der Kirchenstaat war praktisch ohne Industrie, ausschliesslich agrarisch geprägt, überaus rückständig; in Umbrien gab es Grossgrundbesitzer, der gesamte Rest der nichtklerikalen Bevölkerung lebte in Armut<sup>299</sup>, der grösste Teil davon gar in bitterer Armut und litt unter drückenden Steuern und Misswirtschaft, derweil Papst GREGOR XVI. ein starker Trinker war.<sup>300</sup>

**141** Interessant ist das Urteil des österreichischen Aussenministers und Staatsmanns WENZEL Fürst METTERNICH über Papst GREGOR XVI. und die Kurie, die doch nicht weniger reaktionär waren als er: „Diese Trottel dort behaupten einen Staat zu regieren, sind aber nicht einmal fähig, ein Dorf zu verwalten.“<sup>301</sup> Dabei hatte Papst GREGOR XVI. seine beiden päpstlichen Enzykliken *Mirari vos* von 1831 und *Singulari nos* von 1834 gegen den Liberalismus katholischer französischer Geistlicher zu wesentlichen Teilen mit METTERNICHS Hilfe geschrieben!<sup>302</sup> Er hatte damit den Kampf der Päpste PIUS VIII.<sup>303</sup> und LEO XII.<sup>304</sup> gegen

<sup>298</sup> MATTIOLI, 116. Vgl. auch hiervor, Rz. 133 Fn. 271.

<sup>299</sup> VERDI selbst hatte im Oktober 1849 auf der Reise nach Neapel in Rom einen unfreiwilligen Zwischenhalt wegen der Quarantänemassnahmen zufolge der Choleraepidemie einlegen müssen, dabei anhand dieser Krankheit der Armut die Rückständigkeit des Kirchenstaates ebenso mit eigenen Augen gesehen wie die französische Besatzung. Sein Kommentar: „Italien ist ein grosses und schönes Gefängnis.“ (Hier zit. nach FISCHER, *Zeittafel* 604). Die Beobachtungen dürften VERDI an MANZONIS Schilderung der Mailänder Pest (*I promessi sposi* Kap. 31-32 und 34-36) von 1629/1630 erinnern haben.

<sup>300</sup> Es spricht Bände, dass der päpstliche Hofzensor GIOACHINO BELLI privat gleichzeitig in tausenden satirischer sozialkritischer Sonette in römischem Dialekt vernichtende Sittengemälde der faktischen Zustände im Kirchenstaat zeichnete. Zum Alkoholproblem Papst GREGORS XVI. vgl. etwa BELLI, 150 Sonett 2139; dazu auch BELLI, 257; MATTIOLI, 117: „LEO XII. lehnte die Schutzimpfung gegen die Pocken und GREGOR XVI. den Bau von Eisenbahnen und die Gasbeleuchtung ab“ (vgl. auch hiervor, Rz. 133 Fn. 271).

<sup>301</sup> MATTIOLI, 117 und 140 Fn. 19. In der Tat war der Kirchenstaat nicht einmal in der Lage, wiederholten banden- und gewerbsmässigen Kapitalverbrechen eigener Mönche vorzubeugen: vgl. nur hiernach, Rz. 147 Fn. 322.

<sup>302</sup> Vgl. ACHENBACH/KRIEGE, 243f.

<sup>303</sup> Zu Papst PIUS VIII. vgl. BELLI, 47 Sonett 11:

*Pio Ottavo (01.04.1829)*  
 Che fior de Papa creeno! Accidenti!  
 Co rispetto de lui pare er Cacamme.  
 Bella galanteria da tate e mamme  
 pe fà bobo a li fiji impertinenti!  
 Ha un èrpeto pe tutto, nun tiè denti,  
 è guercio, je stracineno le gamme,  
 spènnola da una parte, e buggiaramme  
 si arriva a fà la pacchia a li parenti.  
 Guarda lí che figura da vienicce  
 a fà da Crist'in terra! Cazzo matto  
 imbottito de carne de sarcicce!

*Pius VIII. (1829-1830)*  
 Da haben sie 'nen Papst gewählt, verflucht!  
 Es tut mir leid: so sieht der Rebbe aus.  
 Wenn den ein Kind sieht, nimmt es gleich Reissaus,  
 da hab'n sie einen Buhmann ausgesucht!  
 Kein Zahn mehr, einen Herpes im Gesicht,  
 Er schielt und läuft auf krummen, kurzen Beinen,  
 alt wird der nicht, ich fürchte für die Seinen,  
 die gehen leer aus, die versorgt er nicht.  
 Sowas wird heute Christi Stellvertreter,  
 Leck' mich am Arsch, das war ein Meisterstreich!  
 Die krummgestopfte Wurst Papst in Sankt Peter!

Meinungsfreiheit, Toleranz und Bibelgesellschaften<sup>305</sup> fortgesetzt und verschärft und kirchliche und weltlich-religiöse Zensur<sup>306</sup> legitimiert.

**142** Die Bekanntschaft mit dem ihn anfragenden Ministerpräsidenten MARCO MINGHETTI (1818-1886)<sup>307</sup> kann nicht entscheidend dafür gewesen sein, dass VERDIS sich neun Jahre nach seinem Rücktritt als Abgeordneter zum Senator ernennen liess. Denn MINGHETTI hatte dem Kabinett schon 1863/64 einmal vorgestanden, und dies hatte VERDI nicht daran gehindert, sein Abgeordnetenmandat 1865 aufzugeben.<sup>308</sup> Wenn VERDI sich 1874 von der Anfrage desselben MINGHETTI überaus gerührt zeigte, so muss dies auf andere Gründe zurück zu führen sein:

**143** Schon der blutjunge VERDI hatte in Busseto bischöfliche Willkür am eigenen Leib zu spüren bekommen.<sup>309</sup> Derlei Willkür pflegte VERDI nicht zu vergessen.<sup>310</sup> Die kirchliche Zensurbehörde hatte VERDI das Leben auch seither immer wieder schwer gemacht: Bereits die vierte Oper – *I Lombardi alla prima crociata* – hatte ihn mit dem Klerus in die Quere gebracht.<sup>311</sup> Was alles *nicht* auf die Bühne gebracht werden durfte, war ihm von der Kirche seither immer wieder neu vorexerziert worden: Die Einhaltung moralischer und religiöser Grundsätze wurde zunehmend stärker überwacht, und religiöse Themen darzustellen, führte fast unausweichlich zu Schwierigkeiten: Neutestamentliche Themen (etwa die Taufe am Jordan in den *Lombardi*) mussten auf der Theaterbühne tabu bleiben, Auftritte geistlicher Würdenträger oder auch die bloße Erwähnung geistlicher Ämter waren unerwünscht, und Begriffe wie „Gott“, „Satan“, „Kirche“ oder „Engel“ und die Darstellung übernatürlicher Vorgänge wie Hexentänze waren strikte zu vermeiden. Weit mehr als Opern mit

Disse bene la serva de l'orefice  
quando lo vedde in chiesa: „Uhm! cianno fatto  
un gran brutto strucchione de Pontefice.“

<sup>304</sup> Zu Papst LEO XII. vgl. nur BELLI, 73 Sonett 482:

*Papa-Leone (25.11.1832)*

Prima che Papa Genga annassi sotto  
a diventà quattr'ossa de precuutto,  
se sentiva aripete da pertutto  
ch'era mejo pe noi che un ternallotto.  
Quer che faceva lui gnente era brutto,  
quer che diceva lui tutto era dotto:  
e 'gni nimmico suo era un frabbutto,  
un giacubbino, un ladro, un galeotto.  
Ma appena che crepò, tutt'in un tratto  
addiventò quer Papa benedetto  
un somaro, un vorpone, un cazzomatto.  
E accusì j'è successo ar poveretto,  
come li sorci quann'è morto er gatto  
je fanno su la panza un minuetto.

<sup>305</sup> Vgl. ACHENBACH/KRIEGE 228-230 und 232-240, SEIBT, 105, 139, 145, 152f, 156, 175, 183, 215, 234f. Vgl. auch hiernach, Rz. 147.

<sup>306</sup> Vgl. GREMLER, *Politik* 85.

<sup>307</sup> Das zweite Kabinett MINGHETTI amtierte 1873-1876.

<sup>308</sup> Das erste Kabinett MINGHETTI scheiterte im September 1864 an der Unzufriedenheit, welche es mit dem Abschluss des Septemberabkommens mit Frankreich in Italien (Rückzug französischer Truppen aus dem Kirchenstaat nur gegen die Zusicherung Italiens, für die militärische Sicherheit des Kirchenstaates gegen GARIBALDIS Freischaren zu sorgen) ausgelöst hatte. Vgl. hiervor, Rz. 137.

<sup>309</sup> Vgl. hiervor, Rz. 10; ABERT, 1427; MEIER, 15 und 64; GREMLER, *Kirche* 101.

<sup>310</sup> Noch 1897 empörte es VERDI, dass sich das Konservatorium in Mailand nach ihm benennen wollte, nachdem dieses ihm 1832 die Aufnahme zur Ausbildung verweigert hatte: damit habe es *einen Anschlag auf seine Existenz verübt*. Vgl. MEIER, 12; hiervor, Rz. 8 und hiernach, Rz. 185.

<sup>311</sup> FISCHER, *Zeittafel* 599; MEIER, 36. Der Mailänder Erzbischof KARL KAJETAN Kardinal GAYSRUCK (1769-1846) und sein Polizeichef LUIGI TORRESANI (vgl. hiervor, Rz. 108 Fn. 224) hatten das *Ave Maria* als Sakrileg beanstandet (!) und eine Umredaktion in *Salve Maria* erzwungen.

Des Goldschmieds Küchenmädchen hat ihn jetzt  
gesehn und meinte: „Hätten sie doch gleich  
'ne Vogelscheuche auf den Thron gesetzt!“

*Papst Leo (1823-1829)*

Bevor Papst Leo zu den Würmern ging,  
die ihm nichts lassen als die alten Knochen,  
da sind ihm alle in den Arsch gekrochen:  
Am liebsten täglich einen Treueschwur!  
Was hatte er doch für ergeb'ne Diener!  
Er war so gütig, er war so gelehrt,  
die Gegner waren allesamt nichts wert  
und nichts als Lügner, Gauner, Jakobiner.  
Kaum war er hin, er war noch nicht ganz tot,  
wurde der gute, kluge Heilige Vater  
ein Ochs, ein Esel und ein Idiot.  
So geht's dem grossen Mann wie Kleinen auch:  
Die Mäuse hüpfen um den toten Kater  
und tanzen Menuett auf seinem Bauch.

Freiheitsfragen wurden solche mit marginalsten religiösen Anspielungen durch Zensur schikaniert; weder der Ehebruch einer Pfarrersgattin im *Stiffelio* noch auch nur Alfredos „Croce e delizia“ – Kreuz und Entzücken – in *La traviata* waren kirchlicher Zensur entgangen; der (evangelische!) Pfarrer *Stiffelio* wurde zu einem nicht klerikalen Guglielmo Wellingerode oder einem Aroldo umfunktioniert, womit die Pointe des Verzeihens aufgrund eines spontan aufgeschlagenen Bibelworts zerstört wurde, und Alfredos Worte wurden von der Zensur in *duolo e delizia* – Schmerz und Entzücken – oder *pena e delizia* – Qual und Entzücken abgeändert. Schon gar nicht zugelassen wurde, dass Violetta im 3. Akt von *La traviata* singen durfte, sie habe priesterlichen Trost erhalten und Religion sei ein Halt für die Leidenden; denn einer Prostituierten durften keine solchen Worte in den Mund gelegt werden! Dass die Zensurfassungen Violetta ja bereits aus der Prostitution „befreit“ hatten, vermochte diesen zusätzlichen Eingriff nicht etwa zu vermeiden ...<sup>312</sup> Selbst 1849 während der republikanischen Zeit Roms gab bei *La battaglia di Legnano* der Versuch, auf der Bühne zu Beginn des Schlussaktes den unsichtbaren Chor in der Kirche einen biblischen Psalm und beim Tode des Protagonisten ein *Te Deum* singen zu lassen, klerikale Zensurprobleme<sup>313</sup>.

**144** Die Zensur entfaltete Vorwirkungen, zumal VERDI die bei BELLINI und DONIZETTI noch vorherrschenden Arien spätestens seit 1852 gezielt zugunsten von Duetten zurückdrängte<sup>314</sup>, in denen fortan zugespitzte Situationen dargestellt werden konnten – etwa im *Don Carlos* sieben Duette zuzüglich eines Streitgesprächs. Damit das Volk ja nicht auf dumme Gedanken kam, durften – der Vatikan hatte die Französische Revolution in Grund und Boden verdammt und sich in der Restauration auf Gedeih und Verderb mit den österreichischen Besatzern Italiens verbündet – auch Könige jüngerer Vergangenheit keinesfalls die Opernbühne bevölkern, was VERDI in seinen Opern *Rigoletto* und *Un ballo in maschera* wiederum bitter zu spüren bekommen hatte.<sup>315</sup>

**145** Auch von Papst PIUS IX. erhielt VERDI Grund dazu, nicht zu vergessen. Erfreut über die vermeintlich liberale Gesinnung des neuen Papstes, war der Meister 1847 nach der päpstlichen Generalamnestie und dem *Statuto fondamentale del governo temporale degli Stati della Chiesa* vom 18. März 1848 im seit 1815 klerikal-diktatorischen und METTERNICH-hörigen Kirchenstaat, trotz seiner generellen Abneigung gegen solche Gelegenheits- und Auftragswerke nahe daran gewesen, sich überreden zu lassen, eine Hymne auf den neuen Papst zu schreiben.<sup>316</sup> Nach den anschliessenden bitteren Enttäuschungen mit dem neuen Papst blieb VERDI später zeitlebens froh, wegen der vielen anderen bereits eingegangenen

<sup>312</sup> GREMLER, *Politik* 85f. – Es ist kein Zufall, dass VERDIS für Paris bzw. Kairo, also für das *Ausland* fernab des katholischen Italien geschriebene Opern *Jérusalem* eine vom päpstlichen Legaten angefeuerte Entehrungsszene, *Don Carlo* eine Engelsszene, ein *Auto da fé* und einen jeglicher menschlichen Regung unfähigen Grossinquisitor und *Aida* eine intrigante Priesterkaste darstellen. Derlei war weder im Kirchenstaat noch an den Theatern im Einflussgebiet der mit dem Vatikan verbündeten Österreich oder Spanien möglich gewesen.

<sup>313</sup> GREMLER, *Politik* 90f.

<sup>314</sup> Vgl. hiervor, Rz. 22.

<sup>315</sup> Zu *Rigoletto* vgl. hiervor, Rzz. 60-63. – Auch *Un ballo in maschera* musste die reale historische Begebenheit vertuschen: Anstelle des tatsächlich am Maskenball in der eigens von ihm erbauten Oper ermordeten schwedischen Königs GUSTAV III. (1746-1792) musste irgendein „Gouverneur der Stadt Boston“ jenseits des Atlantiks erfunden werden. Von Zensurmassnahmen betroffen war auch *Luisa Miller*, wo Ferdinand aus SCHILLERS *Kabale und Liebe* in Rodolfo umbenannt werden musste, weil der Name des bourbonischen Monarchen Neapels in keiner Oper genannt werden durfte (GREMLER, *Politik* 88). Im päpstlichen Rom gab es seit 1847 eine dreifache klerikale Zensur für jede Oper, die vom Polizeipräfekten gesteuert war (GREMLER, *Politik* 90). Zensurmassnahmen entstellten Namen und Figuren bis zur Unkenntlichkeit und zerstörten so Sinn und Verständlichkeit von Pointen der Handlung (vgl. zum Ganzen GREMLER, *Politik* 87f).

<sup>316</sup> Vgl. GREMLER, *Kirche*, 97. Die Intransigenz des Papstes nach dem Sturz der Römer Republik und der Rückkehr aus seinem Exil in Gaëta 1849 liess VERDI später mehrmals Erleichterung darüber äussern, dass er für diese Komposition keine Zeit gefunden hatte.

und zeitgebundenen Kompositionsverpflichtungen nicht dazu gekommen zu sein.<sup>317</sup> Wie sehr nämlich VERDI seit seiner Zeit in Busseto dem Ideal der Freiheit und der Unabhängigkeit eines vereinigten Italien verpflichtet war, lässt sich daran ersehen, dass er seine beiden (einzigen) früh verstorbenen Kinder mit seiner ersten Frau, MARGHERITA BAREZZI (1814-1840), auf die Namen VIRGINIA (1837-1838) und ICILIO (1838-1839) taufte: Beide Namen entstammen VITTORIO ALFIERIS (1749-1803) *Virginia*<sup>318</sup>, einem der drei Dramen aus der Trilogie der Freiheitstragödien: Sie sind die beiden Hauptfiguren des Freiheitsdramas zweier Plebejer, also Nichtadeliger. Bereits als Teenager hatte VERDI eine Kantate nach einem Drama des freiheitsdurstigen italienischen Aufklärers ALFIERI komponiert – über *Saul* als Tyrannen.

**146** Dieser *Freiheits- und Unabhängigkeitsdrang* muss als roter Faden in VERDIS Leben erkannt werden, damit auch das *Requiem* richtig eingeordnet werden kann. Es ist *kein geistliches Werk*, sondern VERDIS *Vermächtnis* – menschliche Klage der Hinterbliebenen über den Tod als endgültigen Verlust, musikalische Reflexion dessen, was VERDI in nahezu all seinen Opern an Einzelschicksalen im bitteren Ende dargestellt hat. Dieses bittere Abschiednehmen der verzweifelten Hinterbliebenen hatte VERDI mit dem Tod seiner beiden Kinder und seiner ersten Gattin innert 22 Monaten dreifach am eigenen Leib erlebt<sup>319</sup>; diese knapp zwei Jahre verdichteten sich in der Erinnerung des Dramatikers VERDI auf gut zwei Monate. Die Schilderung der Verzweiflung Hinterbliebener im *Requiem* ist reinster VERDI. Das *Requiem* kann verstanden werden als die *auf eine Metaebene gehobene Summe von beinahe zwei Dutzend Opernenden*.

**147** Diese persönlichen Erfahrungen VERDIS mit dem Klerus entsprachen dem, was der ans Reisen gewöhnte Opernkomponist in den österreichisch besetzten italienischen Gebieten und im Kirchenstaat in seiner geographischen Nähe beobachten konnte: Der Restauration folgte direkt ein jahrzehntelanger, wenig zimperlicher vatikanischer Kampf gegen das *Risorgimento*. In Bologna und Ravenna, den beiden Zentren der Revolution von 1848/49 hatten die österreichischen Garnisonen ihr Quartier; Unruhen und standrechtliche Erschiessungen waren bis in die fünfziger Jahre häufig.<sup>320</sup> In der Romagna führte Kardinal AGOSTINO RIVAROLA (1758-1842) im Auftrag des Heiligen Stuhls sein Schreckensregiment. Verhaftungen, Galeerenstrafen, Exilierung, lebenslange Zwangsarbeit waren an der Tagesordnung; gegen *Carbonari* und andere Verfechter des *Risorgimento* wurde ohne Gerichtsurteil Festungshaft angeordnet. Alle Spitzenfunktionen wurden von Laien gesäubert und nurmehr mit Prälaten besetzt. Wirtschaften und Gasthäuser wurden geschlossen. Inhaftierte und unter Polizeiaufsicht Gestellte mussten mindestens alle vier Wochen beichten und sich die Erfüllung dieser Obliegenheit schriftlich bestätigen lassen.<sup>321</sup> Vor dem Kardinalspalast wurde ein eiserner Denunziationskasten eingerichtet, in den anonym Anklagen deponiert werden konnten.<sup>322</sup> Die Päpste wetterten derweil unablässig gegen

<sup>317</sup> VERDI hatte damals gleich drei termingebundene Opernaufträge zu komponieren (*I Masnadieri* für London, *Jérusalem* für Paris und *Il corsaro* für Triest), so viel wie niemals zuvor und niemals danach.

<sup>318</sup> Zur Bedeutung dieses Dramas für VERDI vgl. auch seine *Variazioni per oboe ed orchestra auf das Thema Canto di Virginia* von 1837; dazu hiervor, Rz. 11 mit Fn. 9, sowie hiernach, Rz. 160 Tabelle 10.

<sup>319</sup> Vgl. hiervor, Rz. 12 und Rz. 23.

<sup>320</sup> SEIBT, 239. Vgl. auch hiervor, Rz. 139 Fn. 297 Bst. f und Rz. 140.

<sup>321</sup> Wie es um das Beichtgeheimnis bestellt war, braucht man sich angesichts solcher Anordnungen kaum mehr zu fragen. Vgl. hiervor, Rz. 128 Fn. 263.

<sup>322</sup> Vgl. ACHENBACH/KRIEGE, 229f und 238 – Das systematisch geförderte anonyme Denunziationswesen der Inquisition, die Spanien vier Jahrhunderte lang terrorisiert hatte und dort mit Dekret der Königin MARIA CRISTINA (Witwe FERDINANDS VII.) vom 15. Juli 1834 aufgelöst wurde, wurde nun also im Kirchenstaat und in Italien fortgesetzt. In der Tat hatte Papst PIUS VIII. am 6. Februar 1830 auf Ersuchen des spanischen Königs FERDINAND VII. von 1829 die dreihundertjährige Unabhängigkeit der spanischen Inquisition aufgehoben und alle Fälle von Ketzerei seinem eigenen Kurientribunal übertragen (vgl. EDWARDS, 178f). Dass VERDI darauf bestand, im *Don Carlo* den Dialog zwischen Philipp und dem Grossinquisitor aufzunehmen und so die Intransigenz des katholischen Klerus zu charakterisieren (MEIER, 98), dürfte seinen Hintergrund in diesen Erfahrungen aus dem

Meinungsfreiheit, Toleranz und Bibelgesellschaften.<sup>323</sup> Das Verbot jeglicher Übergabe nicht genehmigter Petitionen an Papst PIUS IX. auf dessen PR-Reise 1857 durch die Provinzen des Kirchenstaates und Androhung und Vollzug der Exkommunikation für die Unterzeichner der von CARLO PASSAGLIA initiierten Bittschrift von 1862 an den Papst um Versöhnung mit dem italienischen Staat<sup>324</sup> kontrastierten denkbar scharf zu VERDIS Erfahrungen bei der Übergabe der Plebiszitresultate aus der Emilia 1859 an König VITTORIO EMANUELE zugunsten der Aufnahme in den Staat von Savoyen-Piemont.<sup>325</sup>

**148** Nach dem Untergang des Kirchenstaates, gegen den Papst PIUS IX. in seiner Enzyklika *Rescriptentes* vom 1. November 1870 öffentlich protestiert hatte<sup>326</sup>, hatte die Republik Italien mit dem Garantiesgesetz vom 13. Mai 1871 die päpstlichen und klerikalen Privilegien wie Freiheit des Konklaves, der Päpste, der Kardinäle, Immunität, Briefgeheimnis und Steuerfreiheit bestätigt und dem Vatikan eine jährliche Dotation von über 3 Mio Lire zugesichert.<sup>327</sup> Papst PIUS IX. war nicht darauf eingegangen; die bereits 1860 angedrohten Exkommunikationen, die mit der Eroberung des Kirchenstaates automatisch eintraten, wurden nicht zurückgenommen.<sup>328</sup> Allenthalben liess der Papst sogenannte Piusvereine gründen, welche in diesem Kulturkampf in den verschiedenen Staaten den ultramontanen Standpunkt vertreten sollten und dabei nicht davor zurückschreckten, Juden<sup>329</sup>, Freimaurer,

---

Stiefel des 19. Jahrhunderts finden, zumal wenn man bedenkt, dass der Kirchenstaat nicht einmal in der Lage war zu verhindern, dass beispielsweise die Kapuzinermönche aus dem Konvent San Nicandro bei Venafrò als Bande unter Führung ihres eigenen Kloostervorstehers, P. LORENZO DA CAMPOBASSO, zahlreiche bewaffnete Raubüberfälle (u.a. am 17. Juni 1834 und am 18. Mai 1837) verübten, dabei Geiseln nahmen, Lösegeld erpressten und sogar die Geiseln töteten, was auch internationale Presseechos auslöste (vgl. BELLI, 252) und GIOACHINO BELLI am 31. Mai 1837 zu seinem Sonett 1913 *Er fattarello de Venafrò* (vgl. BELLI, 142) inspirierte. Wellen geworfen hatten die Kapuzinermönche bereits, als sie ihren strengen Ordensoberen, Kardinal LUDOVICO MICARA (1775-1847), den Spezi Papst LEOS XII., beim Essen im Konventsrefektorium mit Weinbechern beworfen und dabei mehrere Verletzte verursacht hatten, eine Episode, über die auch STENDHAL (MARIE-HENRY BEYLE, 1783-1842) in seinen *Promenades dans Rome* (Paris 1829) berichtet hatte. VERDI hatte also gewissermassen vor der Haustüre die ganze verquere „Effizienz“ päpstlich-weltlicher Herrschaft präsentiert erhalten.

<sup>323</sup> Mit Beispielen MIRBT, 338f Nr. 481f und 346f Nrn. 492 und 494; vgl. ACHENBACH/KRIEGE 228-230 und 232-240, SEIBT, 105, 139, 145, 152f, 156, 175, 183, 215, 234f. Vgl. hiervor, Rz. 141.

<sup>324</sup> SEIBT, 139 und 155f. Vgl. hiervor, Rz. 139 Fn. 297 Bst. d.

<sup>325</sup> Vgl. hiervor, Rz. 133. – Im Anschluss an die Bitte war jeder zehnte italienische Priester exkommuniziert, was den überaus breiten Zulauf für die Bittschrift trotz kirchenamtlicher Drohung dokumentiert. – Dass VERDI auf seine Petition 1848 um Hilfe gegen die österreichische Unterdrückung vom französischen General CAVAIGNAC keine Antwort erhalten hatte (vgl. hiervor, Rz. 51), war im Vergleich dazu noch harmlos, zumal 1849 das Eingreifen NAPOLÉONS III. zugunsten des Papstes gegen die Republik in Rom unter GIUSEPPE MAZZINI (1805-1872) und GIUSEPPE GARIBALDI (1807-1882) noch weit enttäuschender gewesen war. Vgl. SEIBT, 128f. Schliesslich hatte VERDI anlässlich der Uraufführung seiner patriotischen Oper *La battaglia di Legnano* im republikanischen Rom erleben müssen, dass die klerikale Zensur nicht einmal im laizistischen Rom hatte beseitigt werden können.

<sup>326</sup> Wortlaut lateinisch auszugsweise bei MIRBT, 367f Nr. 510; vollständig in Acta Sanctae Sedis 6 (1870) 136-192 = <http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-06-1870-71-ocr.pdf>.

<sup>327</sup> Wortlaut in deutscher Übersetzung bei MIRBT, 368-370 Nr. 511.

<sup>328</sup> Vgl. die umfangreichen Anhänge zur Enzyklika *Rescriptentes* hiervor, Rz. 148 Fn. 326. – Papst PIUS IX. hatte sich bereits am 22. Juni 1868 dazu verstiegen, das neue Staatsgrundgesetz Österreichs zu verdammen und für ungültig zu erklären; vgl. den Wortlaut bei MIRBT, 354f Nr. 506; ähnlich anmassend schrieb Papst PIUS IX. am 7. August 1873 auch dem preussischen Kaiser WILHELM I., dass er, weil getauft, „in irgend einer Weise ... dem Papste“ angehöre, was dieser dann mit Antwort vom 3. September 1873 höflich, aber bestimmt zurückwies. Wortlaut bei MIRBT, 371f Nr. 514f.

<sup>329</sup> Trotz ihrer verschwindend geringen Zahl in katholischen Gebieten wurden die Juden in diesen klerikalen Hetzschriften mit konstanter Regelmässigkeit an *erster* Stelle der Aufzählung genannt und überaus häufig auch noch mit Anspielungen auf die unsäglichen Ritualmordlegenden versehen. Die Absicht dahinter war, den Liberalismus als von Juden gesteuert darzustellen und bequem zu

Liberalismus, Heiden und emanzipierte schwarze Sklaven in vielen Hetzschriften als gemeinsamen teuflischen Feind des Papstes darzustellen, die im 19. Jahrhundert das taten, was knapp zwei Jahrtausende früher „die Juden“ mit Jesus getan hätten<sup>330</sup>. Dies korrespondierte völlig mit der päpstlichen Segregationspolitik gegenüber den Juden von der Reformation bis zum Einfall NAPOLÉON BONAPARTES im Kirchenstaat sowie erneut in der Restauration.<sup>331</sup>

### i. VERDI und das Urheberrecht

**149** VERDIS Behauptung gegenüber FRANCESCO MARIA PIAVE vom 8. Februar 1865, er sei der italienischen Abgeordnetenkommission über zwei Jahre überhaupt ferngeblieben und habe auch später häufig durch Abwesenheit gegläntzt, „...denn VERDI als Abgeordneter existiert gar nicht“<sup>332</sup>, ist ähnlich wie jene über den Verlust seiner Familie oder wie seine Selbststilisierung als blosser *Paesano delle Roncole* mit Vorsicht aufzunehmen.<sup>333</sup> Als Parlamentarier machte sich VERDI verständlicher Weise ganz besonders für ein Urheberrecht stark.<sup>334</sup>

**150** Infolge der ökonomischen Entwicklung nach Einführung der Eisenbahn einerseits und nach seinen üblen Erfahrungen mit dem Verleger FRANCESCO LUCCA anlässlich der Verhandlungen über die Opern *Attila*, *I masnadieri* und *Il corsaro* 1846-1848 entwickelte sich VERDI zum knallharten Verhandlungspartner und Verteidiger seines eigenen geistigen Eigentums.<sup>335</sup>

### VERDIS Aktionen zugunsten des Ausbaus des Urheberrechts

Tabelle 7 (Anfang)

| Datum | Ereignis                                                                                                                                                                                              | Quelle               | Bemerkungen |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-------------|
| 1847  | VERDI komponiert für NAPOLEONE MORIANI zur Aufführung des <i>Attila</i> an der Scala di Milano die Arie <i>Oh dolore! Ed io vivea</i> nach. MORIANI macht sie mit unautorisierten Nachdrucken zu Geld | Vgl. hiervor, Rz. 39 |             |

diskreditieren, weil Judenhass durch die Geschichte ungezählter Pogrome erfahrungsgemäss jederzeit problemlos zu aktivieren war.

<sup>330</sup> Für die Schweiz mit mannigfachen Belegen LANG, 337-372; für Deutschland WOLF, *Krypta*.

<sup>331</sup> Vgl. MATTIOLI, 111-143; WILI, *Ave* 30-32 Rzz. 111f.

<sup>332</sup> Vgl. hiervor, Rz. 137.

<sup>333</sup> Für regelmässige Teilnahmen VERDIS an Parlamentssitzungen in Turin vgl. FISCHER, *Zeittafel* 610-612. Vgl. auch hiervor, Rz. 137

<sup>334</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 18. VERDI tat dies dem grossen französischen Romantiker VICTOR HUGO (1802-1885) gleich, der sich ab 1845 zunächst als Pair im französischen Oberhaus und nach dessen Abschaffung im Gefolge der Februarrevolution 1848-1851 als Abgeordneter für dieses Anliegen engagiert hatte. Ironischer Weise hatte sich HUGO aus urheberrechtlichen Gründen zunächst gegen VERDIS *Ernani* und *Rigoletto* gewehrt (vgl. hiervor, Rzz. 31 und 64). – Auch andere Komponisten hatten sich für ein Urheberrecht eingesetzt, so namentlich ROBERT SCHUMANN (1810-1856) in einem Brief vom 8. August 1847 an seinen Nachfolger als Schriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik“, FRANZ BRENDEL, mit Anregungen für die geplante Tonkünstlerversammlung (vgl. ROBERT SCHUMANN: *Aus Kunst und Leben, ausgewählt und eingeleitet von WILLI REICH*. [Sammlung Klosterberg, Europäische Reihe.] Basel 1945, 100; vgl. ERNST MÜLLER: *Schumann*. Olten 1950, 56f), ferner JOHANN NEPOMUK HUMMEL, der sich massgeblich für einheitliche Urheberrechtsgesetze innerhalb der Staaten des deutschen Bundes einsetzte; sowie – mit untauglichen Mitteln (nicht chronologische Opuszahlen) – LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827), derweil WOLFGANG AMADEUS MOZART in seiner finanziellen Not sein *Requiem* d-moll KV 626 einem eitlen Plagiator verscherbeln musste und FRANZ SCHUBERT seinem älteren Bruder FERDINAND SCHUBERT mit seinem im August 1818 in Zselitz komponierten *Deutschen Requiem* in g-moll D 621 zum (ertrogenen) Bestehen des Musiktheorieexamens am 23. Dezember 1819 verhalf; die kurzen Messesätze erschienen dann als FERDINAND SCHUBERTS op. 2!

<sup>335</sup> ROSSELLI, *Geld* 81f; GERHARD, *Verdi-Bilder* 5-7; betr. *Requiem*: MEIER, 118. Zu LUCCA vgl. hiervor, Rzz. 39, 42. und 48.

## VERDIS Aktionen zugunsten des Ausbaus des Urheberrechts

Tabelle 7 (Forts.)

| Datum           | Ereignis                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Quelle                                                                                                                   | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                        |
|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 23.02.1851      | <i>Stiffelio</i> gelangt verfremdet als <i>Guglielmo Wellingerode</i> in Rom zur Aufführung. VERDI distanziert sich                                                                                                                                                                                            | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 605                                                                                            | Verfremdung zensurbedingt                                                                                                                                                                                                          |
| 02.02.1853      | Die ins Französische übersetzte <i>Louise Miller</i> gelangt an der Opéra de Paris zur Aufführung. VERDI distanziert sich                                                                                                                                                                                      | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 606                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                    |
| 03.1854         | VERDI protestiert gegen ein geplantes englisches Urheberrechtsgesetz, das ausländischen Komponisten Tantièmen an in England aufgeführten Werken verweigert                                                                                                                                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 606; MEIER, 76                                                                                 | Der italienische Verleger RICORDI veranlasst VERDI zur Protestaktion                                                                                                                                                               |
| 31.07.1856      | VERDI verliert in Paris seinen vierjährigen Prozess gegen TORRIBIO CALZADO (Théâtre Italien Paris) wegen Tantièmen und versucht fortan erst recht umsonst, unautorisierte Aufführungen aufgrund von Raubdrucken seiner Werke <i>Rigoletto</i> und <i>Traviata</i> zu verhindern                                | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 607; MEIER, 76; GERHARD/SCHWEIKERT, 655; ABERT, 1433; FISCHER, <i>Personenverzeichnis</i> 655f |                                                                                                                                                                                                                                    |
| 21.03.1865      | Eine Neufassung <i>Macbeths</i> in französischer Übersetzung und Aufteilung in 5 Akte uraufgeführt, von VERDI abgelehnt                                                                                                                                                                                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 612                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                    |
| anfangs 07.1875 | VERDI verhandelt mit TITO und GIULIO RICORDI über Unregelmässigkeiten bei der Abrechnung seiner Tantièmen; RICORDI bezahlt VERDI schliesslich 50'000 Lire nach                                                                                                                                                 | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                    |
| 02.1875         | VERDI beschwert sich bei seinem Verleger, weil sein <i>Requiem</i> als Kassenschlager für verschiedenste Formationen, sogar Militärkapelle, arrangiert wird; er komme sich vor wie ein Arbeiter, ein Tagelöhner, der seine Arbeit bei der Firma abliefern und den die Firma ausbeutet, wie es ihr gerade passt | MEIER, 118; vgl. FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618                                                                           | Von einer Entweihung seines <i>Requiem</i> s spricht VERDI dabei keineswegs!                                                                                                                                                       |
| 22.03.1882      | Bei der Uraufführung von DONIZETTIS Opernfragment <i>Il duca d'Alba</i> fällt Presseleuten die Übereinstimmung des Librettos mit VERDIS <i>Les Vêpres Siciliennes</i> auf; VERDI bestreitet, davon 1854/55 gewusst zu haben                                                                                    | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621                                                                                            | Laut FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621 und HENZE-DÖRING, 412 bestreitet VERDI dies wider besseres Wissen! A.A. wohl MEIER, 73-76.<br>Der Massenproduzent EUGÈNE SCRIBE ist Librettist sowohl der Oper DONIZETTIS als auch jener VERDIS |
| 02.05.1882      | VERDI verhandelt in Paris über Urheberrechtsfragen nach dem Tod LÉON ESCUDIERS                                                                                                                                                                                                                                 | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 621                                                                                            | ESCUDIER hatte 1849 für GIUSEPPINA STREPPONI den Text zu dem von VERDI vertonten Gedicht <i>L'abandonnée</i> geschrieben und 1845 in Mailand die Aufführungsrechte von VERDIS Werken für Frankreich erworben                       |

## VERDIS Aktionen zugunsten des Ausbaus des Urheberrechts

Tabelle 7 (Schluss)

| Datum          | Ereignis                                                                                                                                                                                                                                               | Quelle                                                                         | Bemerkungen                                                                                            |
|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 27./28.12.1887 | VERDI gibt RICORDI ein Darlehen zum Erwerb des Konkurrenzverlags von FRANCESCO und GIOVANINA LUCCA-STRAZZA, was zugleich seine eigenen Rechte an seinen Werken <i>Nabucodonosor</i> , <i>Attila</i> , <i>I masnadieri</i> und <i>Il corsaro</i> stärkt | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623; FISCHER, <i>Personenverzeichnis</i> 666 und 674 | VERDI kann damit zugleich seine alte Fehde mit dem rücksichtslos verhandelnden LUCCA siegreich beenden |
| Ende 03.1896   | VERDI verhandelt in Mailand mit RICORDI über Aufführungsrechte                                                                                                                                                                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 627                                                  |                                                                                                        |

**151** Angesichts dieses verständlicherweise ausgeprägten Interesses VERDIS am Urheberrecht ist ein Blick auf VERDIS Verhalten hinsichtlich Zitieren von Melodien anderer Tonschöpfer von Interesse, auch wenn ich darin keine Plagiate sehen mag:

- a. In der frühen Oper *I Lombardi alla prima crociata* zitierte VERDI in den überleitenden Holzbläserakkorden zwischen den Arienstrophen des Gebetes Giseldas das Weidelied (*Assisa a piè dun salice*), das harfenbegleitete Klagelied der Desdemona aus dem 3. Akt aus GIOACHINO ROSSINIS *Otello ossia il moro di Venezia* (1816).<sup>336</sup>
- b. Die bereits in der Ouvertüre auftretende Hauptmelodie in *La Traviata* (1853) ist eine veredelte Weiterentwicklung einer flüchtigen Tenorpassage aus Gaetano DONIZETTI Oper *Pia de Tolomeis*. VERDI kannte sie, weil seine Lebenspartnerin GIUSEPPINA STREPPONI im Mai 1838 in Rom die Titelpartie der Oper gesungen hatte.<sup>337</sup>
- c. In seinem letzten Bühnenwerk, *Falstaff* zitierte VERDI ironisch eine Wendung aus RICHARD WAGNERS *Die Meistersinger zu Nürnberg*<sup>338</sup>. Diese Anspielung wird aber nur verständlich im Zusammenspiel mit den ironischen Selbstzitierten VERDIS im selben Werk<sup>339</sup>: neben andern Anklängen an *Don Carlo* und *Otello* (etwa das Eifersuchts- und das Kussmotiv) zitiert der scheinheilige Frauenchor *Domine, fallo casto* die Melodie des *Hostias* aus dem *Requiem*, und John Falstaff parodiert es höhnisch quittierend *Salvagli l'addomine – erhalt ihm den Bauch!* Diese burlesk-ironische Parodie auf das *Requiem* zeigt VERDIS distanziertes Verhältnis zum liturgisch-klerikalen Text mit jeder Deutlichkeit.
- d. Der Beginn der *Messa da Requiem* könnte sehr wohl ein bewusstes Zitat von FRANZ SCHUBERTS Streichquartett Nr. 13 a-moll (*Rosamunde* op. 29 D 804) und dessen Lied „Strophe aus Die Götter Griechenlands“ D 677 sein. VERDI studierte in seiner Privatbibliothek eifrig zumindest BACHS Kontrapunkt und die Streichquartette JOSEPH HAYDNS, WOLFGANG AMADEUS MOZARTS und LUDWIG VAN BEETHOVENS.

## j. VERDI als Wohltäter

**152** GIUSEPPE VERDI war seit jungen Jahren italienischer Nationalist. So liess er sich als 35-Jähriger vom radikalen Carboniero GIUSEPPE MAZZINI 1848 in Paris dazu überreden, die Kantate *Suona la tromba* als Aufruf zum bewaffneten Aufstand zu schreiben. Als sie komponiert war, waren freilich die *Cinque giornate di Milano* bereits niedergeschlagen. VERDI wurde nach dem Scheitern der römischen Republik 1849 allerdings nicht Parteigänger der radikalen Kämpfer um GIUSEPPE GARIBALDI, sondern der „Realos“ des Risorgimento CAMILLO CAVOURS. Er lehnte die österreichische Herrschaft ab. Dies galt zumal für das Gemisch päpstlich-klerikaler und metternichartig restaurativer Unterdrückung, die aus Italien nach dem Sturz der Gewaltherrschaft NAPOLÉON BONAPARTES politisch, gesellschaftlich, sozial und ökonomisch ein geradezu dogmatisch neuerungsfeindliches Condominium gemacht hatte: Das nach 1815 österreichisch besetzte Italien war geprägt von Korruption und klerikalem

<sup>336</sup> PORTER, 9; dazu vgl. hiervor, Rz. 29 Fn. 60.

<sup>337</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Pia\\_de%20%80%99\\_Tolomei](https://de.wikipedia.org/wiki/Pia_de%20%80%99_Tolomei).

<sup>338</sup> Vgl. GERHARD, *Verdi-Bilder* 15.

<sup>339</sup> Vgl. MEIER, 140.

Prassertum einerseits und bitterer Armut und Analphabetismus breitester Bevölkerungskreise andererseits. Vor diesem Hintergrund befürwortete VERDI auch die blutigen italienischen Unabhängigkeitskriege. Auch war VERDI, am Ausgang seiner „Galeerenjahre“ zu Wohlstand gekommen, keineswegs gewillt, jedes Ansinnen zu unterstützen, das an ihn herangetragen wurde. An das Opernhaus in Busseto, das – zunächst gegen seinen Widerstand – nach ihm benannt werden sollte, steuerte er am Ende zwar 10'000 Lire bei; aber der Eröffnung 1868 – wohlgemerkt mit VERDIS *Rigoletto* – wohnte er gar nicht bei, und er betrat das Theater auch später niemals: Ein Opernhaus war an diesem Ort nach seiner Meinung bei der wirtschaftlichen Notlage alles andere denn nötig.<sup>340</sup>

**153** VERDIS Freigebigkeit orientierte sich dementsprechend oftmals an seinem italienischen Patriotismus. Nicht dass er allein Hilfsprojekte an italienische Landsleute initiiert oder unterstützt hätte; aber seine Hilfe beschränkte sich klar auf seine bevorzugten Milieus, mochten dies nun mittellose Musiker sein wie 1888-1899 bei der Stiftung seiner Mailänder Casa di riposo<sup>341</sup>, Witwe und Waisen SALVATORE CAMMARANOS nach dessen Hinschied 1852<sup>342</sup> oder sein langjähriger Freund und Librettist FRANCESCO MARIA PIAVE, für den er nach dessen Schlaganfall 1867 ein Komponisten-Album initiierte<sup>343</sup> und dessen Familie er über dessen Tod hinaus weiter unterstützte<sup>344</sup>, aber auch französische Kriegsoffer nach dem verlorenen Krieg gegen Deutschland 1871<sup>345</sup> oder die Bevölkerung seines Nachbardorfes Villanova d'Arda, der VERDI am 6. November 1888 anonym ein Spital stiftete, um dessen gutes Funktionieren er sich auch später noch immer wieder persönlich kümmerte.<sup>346</sup> Für die Opfer der oberitalienischen Flutkatastrophe vom Frühling 1879 dirigierte VERDI an der Scala di Milano am 30. Juni 1879 sein eigenes *Requiem* in einem Benefizkonzert, das 37'000 Lire einbrachte<sup>347</sup>; dieses Konzert war zugleich die letzte Möglichkeit, die von VERDI besonders geschätzten Sopran-Interpretinnen TERESA STOLZ (+1834-1902) und MARIA MASSARI-WALDMANN (1842-1920) öffentlich zu hören. Und am 6. Dezember 1894 stellte VERDI sein Lied *Pietà Signor* zur Veröffentlichung in der Zeitschrift *Fata Morgana* zur Verfügung, deren Erlös den Opfern eines Erdbebens in Sizilien und Kalabrien zugute kam.<sup>348</sup> Aber selbstverständlich war der glühende Freiheitsbefürworter und italienische Patriot VERDI auch bereits 1859 mit einem Spendenaufruf für die Verletzten und Hinterbliebenen der überaus grausam-blutigen Schlacht von Solferino vorangegangen.<sup>349</sup>

#### k. VERDI jenseits seines kokettierenden Eigenbildes

**154** Entgegen seinem in der Öffentlichkeit sorgsam gepflegten Eigenbild als *Paesano delle Roncole* war GIUSEPPE VERDI niemals der bäuerliche Naturbursche, der aus dem Bauche Volksmelodien geschaffen hätte, ohne von anderem denn von Landwirtschaft etwas zu verstehen.<sup>350</sup> VERDI war kein Wunderkind, sondern ein ausgesprochener *Langsamstarter*. Aus seinen geistlichen Werken der Jugendzeit ist nichts herauszuhören, was auf mehr

<sup>340</sup> MEIER, 96.

<sup>341</sup> MEIER, 144f; FISCHER, *Zeittafel* 624, 627 und 628.

<sup>342</sup> MEIER, 61. VERDI erfuhr erst nach SALVATORE CAMMARANOS Tod, dass dieser sein Gehalt vom Teatro San Carlo in Neapel trotz wiederholter Bitte seit Monaten nicht mehr erhalten hatte, was nun seine Säumigkeit bei der Librettierung des *Trovatore* erklärte. Vgl. hienvor, Rz. 64.

<sup>343</sup> MEIER, 102. VERDIS eigener Beitrag war das Lied *Stornello*: vgl. MARCHESI, 7. Vgl. auch hiernach, Rz. 182 Fn. 434.

<sup>344</sup> FISCHER, *Personenverzeichnis* 672.

<sup>345</sup> MEIER, 105f.

<sup>346</sup> MEIER 134f; FISCHER, *Zeittafel* 624; GERHARD, *Verdi-Bilder* 22. Dazu vgl. hienvor, Rz. 99.

<sup>347</sup> MEIER, 119; FISCHER, *Zeittafel* 619.

<sup>348</sup> FISCHER, *Zeittafel* 626; MARCHESI, 7.

<sup>349</sup> MEIER 86; FISCHER, *Zeittafel* 609; GERHARD, *Verdi-Bilder* 22 (Facsimile des Aufrufs und der Spendenzeichner, darunter an erster Stelle VERDIS selbst). – Die Schlacht von Solferino war auch für HENRI DUNANT der Auslöser für die Gründung des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz. Vgl. hienvor, Rz. 132 Fn. 269.

<sup>350</sup> Vgl. GERHARD, *Leierkasten* 79; GERHARD, *Verdi-Bilder* 2.

hingedeutet hätte als auf eine gewisse Aneignung des musikalischen Handwerks: Durchschnitt musikalischer Kleinmeister lokalen Gepräges eben. Hinter der Genialität des reifen VERDI steht in Wirklichkeit jahrzehntelange, *harte Arbeit*; der Maestro war geradezu versessen auf das *Studium auch jener grossen Meister* nördlich der Alpen, deren Musik – Fugen, Lieder, Streichquartette, Symphonien – er als fremd, unitalienisch empfand.<sup>351</sup> Weit eher denn als Erbe WAGNERS – ein Urteil, das als Vorwurf, der im Gefolge des *Don Carlo* von GEORGES BIZET<sup>352</sup> und als Lob nach der *Aida* vom französischen Musikkritiker ERNEST REYER<sup>353</sup> geäussert wurde und das VERDI überaus sauer aufstiess – ist der italienische Operntitane als Tonschöpfer im Gefolge GIOACHINO ROSSINIS<sup>354</sup> und in Auseinandersetzung mit GIACOMO MEYERBEER<sup>355</sup> zu verstehen.<sup>356</sup>

**155** Während der Arbeit an seinen Opern hatte VERDI nach dem Zeugnis seiner Lebenspartnerin und später zweiten Gattin, GIUSEPPINA STREPPONI, „eine Laune – unausstehlich“<sup>357</sup>; und auch nach eigenem Zeugnis war VERDI ein Haustyrann<sup>358</sup> – aber nicht nur dort: er hatte überhaupt zuweilen tyrannische Züge<sup>359</sup> und jedenfalls nicht allein in der Musik einen ausgeprägten Führungswillen. Nachsicht oder Verzeihen waren VERDIS Stärke nicht, weit eher Schroffheit, hinter der sich ein tiefes Misstrauen verbarg, die der Maestro erst gegenüber Menschen abzulegen vermochte, mit denen er Freundschaft geschlossen hatte.

**156** Im Spiegel eines erst 1994 veröffentlichten, nachgelassenen Romans von 1863 seines Zeitgenossen JULES VERNE (1828-1905), des Begründers der Science-Fiction-Literatur<sup>360</sup> erscheint VERDI in der visionären Rückschau des Protagonisten Quinsonnas als „Mann des harmonischen Lärms (...), der grobschlächtige Melodien schrieb (...), VERDI, der Schöpfer des unermüdlichen Troubadour, der für seinen Teil auf einzigartige Weise dazu beigetragen hat, den Geschmack des Jahrhunderts irrezuleiten“.<sup>361</sup> MARCELLO CONATI sieht

<sup>351</sup> GERHARD, *Leierkasten* 79; GERHARD, *Verdi-Bilder* 13. So besass VERDI in seiner Privatbibliothek in Sant'Agata Ausgaben von BACHS *Wohltemperiertem Klavier* BWV 846-893, von BRAHMS' *Deutschem Requiem* op. 45 und Gesamtausgaben der Streichquartettpartituren JOSEPH HAYDENS, WOLFGANG AMADEUS MOZARTS und LUDWIG VAN BEETHOVENS, liess sich 1885 von seinem Schüler EMANUELE MUZIO aus Paris die Partituren von RICHARD WAGNERS *Meistersingern von Nürnberg* und *Parsifal* schicken (MEIER, 123) und besass und kommentierte auch den Klavierauszug des *Lohengrin* (MEIER, 113).

<sup>352</sup> MEIER, 94; vgl. hiervor, Rz. 87 mit Fn. 179.

<sup>353</sup> MEIER, 111f.

<sup>354</sup> So knüpft VERDI im Gefangenenchor im 3. Akt 2. Szene des *Nabucco* (*Va, pensiero, sull'ali dorate*) an der *Preghiera* aus dem 3. Akt (Nr. 25 *Dal tuo stellato soglio*) von GIOACHINO ROSSINIS *Mosè in Egitto* an.

<sup>355</sup> Im *Auto da fé* im 2. bzw. 3. Akt 2. Szene des *Don Carlo* überbietet VERDI die *Schwerterweihe* aus dem 4. Akt (*Gloire, gloire au grand Dieu vengeur!*) von GIACOMO MEYERBEERS *Les huguenots*. Vgl. GERHARD, *Verdi-Bilder* 17; MEIER, 71f.

<sup>356</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 15f, MEIER, 75.

<sup>357</sup> Vgl. GERHARD, *Verdi-Bilder* 8; vgl. auch HELBLING, *Shakespeare* 82.

<sup>358</sup> Mit Quellenhinweisen GERHARD, *Verdi-Bilder* 8.

<sup>359</sup> Diese Einschätzung wird durch VERDIS unübersehbare Streitlust gestützt, die sich nicht nur in Urheberrechtsfragen zeigte: Hatte das ausbeuterische und rücksichtslose Bestehen FRANCESCO LUCCAS auf fristgerechter Vertragserfüllung VERDI während seiner Erschöpfung bei der Komposition *Attilas*, der *Masnadieri* und des *Corsaro* 1846/47 verständlicherweise verbittert und hinführt zu knallhartem Verhandeln gegenüber allen Verlegern und Impresari veranlasst, so fällt doch auf, wie verbissen VERDI auch mit seinen Freunden wie TITO und GIULIO RICORDI 1875 über Tantiemenabrechnungen stritt (vgl. FISCHER, *Zeittafel* 618 und FISCHER, *Personenverzeichnis* 674), und wegen nicht zurückbezahlter Darlehen Freundschaften mit der Familie DE SANCTIS oder mit LÉON ESCUDIER zerbrechen liess (vgl. MEIER, 118), schliesslich vor allem sein wenig souveränes Verhalten gegenüber dem nahezu devoten ANGELO MARIANI (vgl. MEIER, 77-79 und 97) nach dem Scheitern des Pasticcio-Messe-Projekts für ROSSINI (vgl. hiernach, Rzz. 181-185). Die VERDIS hatten ROSSINI in Paris 1865 mehrfach mit seiner Frau empfangen und diesen musikalische Samstage in dessen Salon frequentiert (MEIER, 97).

<sup>360</sup> *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* (1869/70), *In 80 Tagen um die Welt* (1873).

<sup>361</sup> JULES VERNE: *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris 1994, hier zitiert nach GERHARD, *Verdi-Bilder* 9.

VERDI als kindlichen Patriarchen.<sup>362</sup> Der grosse Wiener Musikkritiker Prof. EDUARD HANSLICK war völlig überrascht, als er VERDI nach allen tragischen Musikdramen im *Falstaff* noch von seiner humorvollen Seite kennen lernen durfte.<sup>363</sup> Und selbst ein Meister der Oper wie RICHARD STRAUSS (1864-1949) musste VERDI auch erst langsam wenigstens partiell entdecken: Hatte er am 19. April 1886 *Aida* nach einer Vorstellung in Florenz noch als „scheusslich. Indianermusik“ apostrophiert<sup>364</sup>, wollte er am 27. April 1945 in seinem „künstlerischen Vermächtnis“ an KARL BÖHM, seinen Nachfolger als Dirigent an der Wiener Staatsoper, VERDIS *Aida* mit dem *Simon Boccanegra* und dem *Falstaff* samt den grossen Bühnenwerken CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS, WOLFGANG AMADEUS MOZARTS, LUDWIG VAN BEETHOVENS, CARL MARIA VON WEBERS, HECTOR BERLIOZ', GEORGES BIZETS, RICHARD WAGNERS und von neun seiner eigenen Bühnenwerke dauernd auf den Spielplan grosser Opernhäuser setzen.<sup>365</sup> Am 18. Januar 1895 hatte der junge STRAUSS VERDI die Partitur seiner frühen Oper *Guntram* zugesandt, was bereits voraussetzt, dass er VERDIS Musik inzwischen zumindest differenzierter beurteilte. VERDI erkundigte sich vor seiner Antwort an RICHARD STRAUSS bei seinem Verleger und Freund GIULIO RICORDI, ob es sich bei diesem Komponisten um den Walzerkönig handle!<sup>366</sup> Die beiden grossen Bühnenkomponisten überboten einander in wechselseitiger Verkenning.

### Auszeichnungen VERDIS

### Tabelle 8 (Anfang)

| Datum      | Was?                                                        | Von wem?                               | Quelle                        | Bemerkungen                                                                                                                                                                                   |
|------------|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 10.08.1852 | Chevallier de la légion d'honneur                           | LOUIS BONAPARTE, Präsident Frankreichs | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 606 |                                                                                                                                                                                               |
| 09.02.1856 | Cavaliere dell'Ordine di SS. Maurizio e Lazzaro             | König VITTORIO EMANUELE II.            | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 607 |                                                                                                                                                                                               |
| 20.02.1859 | Ehrenmitgliedschaft                                         | Accademia Filarmonica Romana           | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 609 |                                                                                                                                                                                               |
| 17.09.1859 | Ehrenbürgerrecht                                            | Turin                                  | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 610 |                                                                                                                                                                                               |
| 08.11.1862 | Kreuz des Kaiserlichen und Königlichen St. Stanislas Ordens | Zar ALEXANDER II. von Russland         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 611 |                                                                                                                                                                                               |
| 24.04.1867 | Ehrenbürgerrecht                                            | Genua                                  | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 613 |                                                                                                                                                                                               |
| 05.1868    | Kreuzorden des Königreichs Italien                          | König VITTORIO EMANUELE II.            | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614 | Gezielt einen öffentlichen Skandal provo-zierend, lehnte VERDI den Orden aus Protest gegen die Kritik Erziehungsminister EMILIO BROGLIOS an der Musik Italiens nach ROSSINI ab <sup>367</sup> |

<sup>362</sup> MARCELLO CONATI (Hg.): *Interviste e incontri con Verdi*. Mailand 1980, hier zit. nach GERHARD, *Verdi-Bilder* 23.

<sup>363</sup> Vgl. HELBLING, *Shakespeare* 82. Freilich ist auch dieser Humor VERDIS eine abgründig pessimistische Beschreibung all der Grausamkeiten, die Menschen einander antun: „tutti gabbati“ (alle sind geprellt) in der Schlussfuge ist ein Schlüsselbegriff der letzten Oper VERDIS: vgl. GERHARD, *Leierkasten* 80.

<sup>364</sup> Vgl. GERHARD, *Leierkasten* 79; GERHARD, *Verdi-Bilder* 13.

<sup>365</sup> HELBLING, *Shakespeare* 82.

<sup>366</sup> FISCHER, *Zeittafel* 627. – RICHARD STRAUSS schätzte es gar nicht, mit dem Walzerkönig JOHANN STRAUSS junior (1825-1899) verwechselt zu werden, etwas, auf das seine Frau später gerne anspielte, wenn sie ihn ärgern wollte. Die beiden STRAUSS waren einander in keiner Weise verwandt.

<sup>367</sup> Dass VERDI nach ROSSINIS Tod noch im selben Jahr eine Pasticcio-Messe der bedeutendsten italienischen Komponisten anregte und dazu das *Libera me* beisteuerte (vgl. dazu hiernach, Rzz. 181 und 182), darf auch als tatkräftige Widerlegung der peinlichen Äusserung des italienischen Erziehungsministers gedeutet werden.

**Auszeichnungen VERDIS**Tabelle 8 (Schluss)

| Datum          | Was?                                                                               | Von wem?                                    | Quelle                                                 | Bemerkungen                                                                                                           |
|----------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|--------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 05.07.1869     | Cavaliere dell'Ordine del Merito Civile di Savoia                                  |                                             | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 614                          |                                                                                                                       |
| 01.1871        | Ehrenmitgliedschaft                                                                | Società Filarmonica di Napoli               | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 615                          |                                                                                                                       |
| Ende 04.1875   | Croix de la légion d'honneur                                                       | République française                        | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 618                          |                                                                                                                       |
| 28.12.1878     | Ehrenmitgliedschaft                                                                | Accademia di scienze, lettere e arti Modena | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 619                          |                                                                                                                       |
| Frühling 1879  | Ehrenpräsidenschaft                                                                | Società orchestrale della Scala di Milano   | ABERT, 1439                                            | Diese Ehre lehnte VERDI ab, weil er das «caos d'idee» in der jüngsten Musik Italiens beanstandete                     |
| vor 20.01.1880 | Ehrenmitgliedschaft                                                                | Gesellschaft der Musikfreunde Wien          | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620                          |                                                                                                                       |
| Ende 03.1880   | Officier de la légion d'honneur                                                    | Regierung Frankreichs                       | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620                          |                                                                                                                       |
| 11.04.1880     | Ritter des Grosskreuzes der Italienischen Krone (als Anerkennung für <i>Aida</i> ) | König UMBERTO I. von Italien                | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 620; MEIER, 119; ABERT, 1439 | Nach UMBERTOS Ermordung am 29.07.1900 versuchte VERDI erfolglos noch eine Komposition (FISCHER, <i>Zeittafel</i> 629) |
| 08.02.1887     | Ehrenbürgerrecht                                                                   | Mailand                                     | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 623; MEIER, 120              |                                                                                                                       |
| 1887           | Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste                                 | Preussen                                    | LÜTTEKEN, 38 und 543                                   | Zusammen mit BRAHMS, der aber nicht nach Berlin reiste                                                                |
| 14.04.1893     | Ehrenbürgerrecht                                                                   | Rom                                         | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626; ABERT, 1440             |                                                                                                                       |
| 12.10.1894     | Grosskreuz der Ehrenlegion                                                         | Regierung Frankreichs                       | FISCHER, <i>Zeittafel</i> 626                          |                                                                                                                       |

**B. VERDIS Werke****a. Opern**

**157** Die neapolitanischen Opernregeln waren spätestens seit ROSSINI völlig erstarrt<sup>368</sup>:

**Kanon des Opernschemas seit ROSSINI**Tabelle 9

| Stimmelage | Figur        | Funktion                                          | Bemerkungen                         |
|------------|--------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------|
| Sopran     | Heroine      | verliebt Leidende                                 | Vgl. ZOPPELLI, <i>Stilwandel</i> 80 |
| Tenor      | Held         | randständiger Bandit, Verschwörer oder Verfolgter |                                     |
| Bariton    | Gegenspieler | Inhaber tyrannischer Macht                        |                                     |
| Bass       | Gesetzhüter  | Vater oder Priester                               |                                     |

**158** VERDI beseitigte die Auswechselbarkeit, die Melodienseligkeit als Selbstzweck und die geschlossenen Soloformen (Cantabile, Cabaletta, Cavatina, Romanze<sup>369</sup>), ersetzte sie

<sup>368</sup> Vgl. auch hiavor, Rz. 16. Zu hören ist dies beispielsweise an den ebenso süffig-gefälligen wie stereotypen Opernouvertüren ROSSINIS oder an seinem kaum je variierten Crescendo-Modus.

<sup>369</sup> Vgl. ABERT, 1447.

mehr und mehr durch Duette (deren sieben allein im *Rigoletto!*), zeichnete durch Tonarten, Rhythmus und Brechung zunehmend überaus präzise die verschiedenen Charaktere<sup>370</sup> und benützte den Aufbau der Tragedia zur Darstellung grausamen Scheiterns der Aussenseiter, Entrechteten, Verachteten und Diskriminierten. Im *Rigoletto* beispielsweise ersetzte VERDI den seit ROSSINI kanonisierten Heldentenor durch einen verkrüppelten Baritonhelden, der gebrochen wird.<sup>371</sup> VERDIS Leben erstet vor dieser Folie wie ein trotziger Versuch eines Alternativentwurfs: Violetta Valéry = *La traviata* lässt sich als Kritik gegen den gesellschaftlichen Rufmord an GIUSEPPINA STREPPONI verstehen, der *Traviata* 2. Akt bei Paris trägt autobiographische Züge, und VERDIS *Requiem* kann geradezu als Gegenentwurf zur klerikalen Entrechtung der Laien im Verweisen auf das Jenseits gelesen werden. Dabei verwarf VERDI nicht jeglichen Schematismus: Verführungsversuche sprach er regelmässig Altstimmen zu: Eboli im *Don Carlos*, Amneris in der *Aida*, Maddalena im *Rigoletto*, Preziosilla in *La forza del destino*.<sup>372</sup> Auch behielt er Gebete mit Harfenbegleitung<sup>373</sup> sowie Schilderungen von Liebe, Hass, Patriotismus, Kampfeslust, verletztem Ehrgefühl, Verzweiflung und Trauer oder Traumerzählungen bei.

**159** Vielleicht ist es kein Zufall, dass WAGNER die ewige Melodie suchte, kultivierte er doch den Trampelpfad romantischer Mythenbewirtschaftung. VERDI dagegen *provozierte* die *elitär oberschichtigen Kreise der Opernliebhaber*, indem er in historischem Gewand zunehmend mehr und dezidierter Ausgegrenzte auf die Bühne stellte (und das elitäre Publikum dadurch schockierte), Randständige, die im zivilen gesellschaftlichen Leben in Verliesen, Hinterhöfen und Unterwelt weggeschlossen blieben: Verkrüppelte wie *Rigoletto*, Prostituierte wie *Violetta*, Ehebrecherische wie *Amelia*, Inzestuöse wie *Don Carlos*, über die Standesgrenzen hinweg Liebende wie *Luisa Miller*<sup>374</sup>, Unterschichtige wie *Simon Boccanegra*, Landesverräter wie *Aida* und *Radamès* oder Schwarze wie *Otello*. Im *Rigoletto* wurde nun anstelle des im neapolitanischen Schema geforderten Prinzen der *Hofnarr* Hauptfigur; bürgerliche Gestalten wie *Luisa Miller* hielten auf der Opernbühne Einzug, und auch die Halbwelt machte VERDI bühnentauglich. Hinter der Missachtung mancher (nicht aller<sup>375</sup>) Schemata verbirgt sich also eine weit umfassendere politisch-emanzipatorische Absicht VERDIS: Er warb für die Ausgegrenzten, machte sie sympathisch *in* und *mit* ihren Schwächen – nicht erst als Beichtende, wie der Klerus sie haben wollte. VERDI zeichnete das Drama ihrer ehernen Ausgrenzung. Damit gestaltete er die Entwicklung vom Belcanto zum Verismo, von der Konventionsoper typisierter Nummernreihen zur dramatischen Charakterisierung von Individuen.

**160** Seit Jahrzehnten hatte VERDI *kühne* Verse gewünscht. Erst ab *Don Carlo* erhielt er sie: Statt der früheren zweifaktigen Phrase<sup>376</sup> konnte er nun ab *Don Carlo* systematisch auch paarweise gereimte Alexandriner vertonen, wechselweise 12- und 13-silbige Verse wie in französischen Tragödien in Form sechsfüssiger Jamben als Reimverse.<sup>377</sup> VERDI hob die Oper damit vom typisierten Unterhaltungs-Nummernschema auf das Niveau dichterischer Tragödie. Diese Zielsetzung findet eine Entsprechung im „geistlichen“ Werk VERDIS: 1880

<sup>370</sup> Vgl. VERDI, Brief vom 14.12.1850 an C. D. MARZARI, abgedruckt bei CESARI/ALESSANDRO, *Copialettere*, 111: „Dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere“; hier zit. nach ABERT, 1450; vgl. auch hiervor, Rz. 61 Fn. 121.

<sup>371</sup> Vgl. MEIER, 54. Zum Folgenden vgl. hiervor, Rzz. 68-71, und hiernach, Rz. 185.

<sup>372</sup> vgl. FISCHER, *Geschlecht* 163. – GIUSEPPINA STREPPONI hingegen war *Sopranistin* gewesen.

<sup>373</sup> MEIER, 31.

<sup>374</sup> Gegen die Rechtsregel „*Das Kind folgt der ärgeren Hand*“, die jahrhundertlang Ehen zwischen Personen unterschiedlichen Standes sozusagen verunmöglicht hatte.

<sup>375</sup> Vgl. hiervor, Rz. 158 in fine.

<sup>376</sup> Beispiele in *Aida* (*Celeste Aida – forma divina*); im *Rigoletto* (*La donna è mobile*), im *Trovatore* (*Di quella pira – l'orrendo foco*); vgl. GERHARD, *Leierkasten* 79.

<sup>377</sup> *Aida*: Schlussduett *O terra, addio; addio valle di pianti*; und dann in vollendeter Form mit dem kongenialen Librettisten und Komponisten ARRIGO BOITO; vgl. GERHARD, *Leierkasten* 79.

komponierte er das *Pater noster* und das *Ave Maria* nicht auf den lateinischen Text, sondern auf DANTE ALIGHIERIS (1265-1321) *italienische* Übertragung.

**GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht** *Tabelle 10 (Anfang)*

| Werk                                                                                                       | Tonart | Entstehungsjahr                                       | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                       | Libretto                                                                      | Urauf-führung                   |               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-------------------------------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------|
|                                                                                                            |        |                                                       | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                   |                                                                               | Datum                           | Ort           |
| <i>Qui tollis</i>                                                                                          |        | 1829/1832                                             |                 |      |             |         | X                |                                                                                                                                                   |                                                                               |                                 |               |
| <i>Tantum ergo</i>                                                                                         | F      | 1829/1832                                             |                 |      |             |         | X                |                                                                                                                                                   |                                                                               |                                 |               |
| <i>Laudate pueri</i>                                                                                       |        | 1829/1832                                             |                 |      |             |         | X                |                                                                                                                                                   |                                                                               |                                 |               |
| <i>Tantum ergo</i>                                                                                         | G      | 1829/1832                                             |                 |      |             |         | X                |                                                                                                                                                   | 1835                                                                          |                                 |               |
| <i>Io la vidi.</i> . Lyri-sche Szene für Tenor und Orchester auf einen Text von CALISTO BASSI (~1800-1860) |        | 1833                                                  |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                   |                                                                               |                                 |               |
| <i>Messa solenne (Messa di Gloria)</i>                                                                     |        | 1833/1835                                             |                 |      |             |         | X                |                                                                                                                                                   | 15.09.1835                                                                    | Busseto Sant'Anna fuori le mura |               |
| <i>Al tuo bambino.</i> Lied auf einen Text von Francesco Maria Piave (1810-1867)                           |        |                                                       |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                   |                                                                               |                                 |               |
| <i>Oberto, conte di San Bonifacio.</i> <i>Dramma in due atti</i>                                           |        | 1836 als Rocester/ Lord Hamilton (?), 1839 als Oberto | X               |      |             |         |                  | Während der Umarbeitung und Einstudierung dieser Oper verlor Verdi seine beiden Kleinkinder Virginia Maria Luigia und Icilio Romano Carlo Antonio | Antonio Piazza (Rocester, 1836) und Temistocle Solera (Umarbeitung zu Oberto) | 17.11.1839                      | Mailand Scala |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht   Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                                                          | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                    | Libretto | Urauf-führung |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---------------|---------|
|                                                                                                                                                               |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                |          | Datum         | Ort     |
| Variazioni per Pianoforte ed orchestra auf die Romanze <i>Caro suono lusinhiero</i> aus der Oper <i>Tebaldo e Isolina</i> von FRANCESCO MORLACCHI (1784-1841) |        | 1837            |                 |      |             | X       |                  | Von VERDI für eine Auf-führung zum Geburts-tagskonzert der Fürstin MARIA LUIGIA in Parma am 12.12.1837 komponiert; seine Einsendung wurde von der Fürstin nie beantwortet (RIZZO, <i>Orchestermusik</i> 21), was evt. VERDIS Engagement für Italiens Un-abhängigkeit förderte. |          | -             | -       |
| Adagio per tromba delle chiavi ed orchestra                                                                                                                   |        | 1837            |                 |      |             | X       |                  | Vgl. RIZZO, <i>Orchester-musik</i> 22                                                                                                                                                                                                                                          |          | 27.02.1838    | Busseto |
| Variazioni per oboe ed orchestra auf das Thema Canto di <i>Virginia</i>                                                                                       |        | 1837            |                 |      |             | X       |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                |          |               |         |
| Capriccio per fagotto ed orchestra                                                                                                                            |        | 1837            |                 |      |             | X       |                  | Autorschaft VERDIS ist nicht gesichert (RIZZO, <i>Orchestermusik</i> 23)                                                                                                                                                                                                       |          | 27.02.1838    | Busseto |
| Sinfonia                                                                                                                                                      | C      | 1838            | X               |      |             |         |                  | 2 der 3 Themen ver-wendete VERDI 1840 wieder für die Ouver-türe zur Oper <i>Un giorno di regno</i>                                                                                                                                                                             |          | 27.02.1838    | Busseto |
| In solitaria stanza. Romanze auf einen Text von Jacopo Vittorelli (1749-1835)                                                                                 |        | 1838            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                |          |               |         |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht   Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                                                                      | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                              | Libretto | Urauf-<br>führung |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------|-----|
|                                                                                                                                                                           |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                          |          | Datum             | Ort |
| <i>Perduta ho la pace</i> . Romanze auf das Gedicht <i>Meine Ruh ist hin</i> von JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832) in der Übertragung von LUIGI BALESTRA (1803-1863) |        | 1838            |                 | X    |             |         |                  | Das gleiche Gedicht hatten FRANZ SCHUBERT (1797-1828) deutsch in seinem Lied <i>Gretchen am Spinnrad</i> op. 2 D 118 (1814) [dazu vgl. hiernach, Rzz. 164-166] und der deutsche Balladenkomponist JOHANN CARL GOTTFRIED LOEWE (1796-1869) op. 9 vertont. |          |                   |     |
| <i>Deh, pietoso, oh Addolorata</i> . Romanze auf Gretchens Gebet nach JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832) in der Übertragung von LUIGI BALESTRA                        |        | 1838            |                 | X    |             |         |                  | Das gleiche Gedicht hatte FRANZ SCHUBERT (1797-1828) deutsch in seinem Lied <i>Gretchen am Spinnrad</i> op. 2 D 118 (1814) [dazu vgl. hiernach, Rzz. 164-166] vertont.                                                                                   |          |                   |     |
| <i>Non t'accostare all'urna</i> . Romanze auf einen Text von JACOPO VITTORELLI                                                                                            |        | 1838            |                 | X    |             |         |                  | Das selbe Gedicht hatte auch bereits FRANZ SCHUBERT 1820 in den vier Canzonen D 688 vertont                                                                                                                                                              |          |                   |     |
| <i>More, Elisa, lo stanco poeta</i> . Romanze auf einen Text von TOMMASO BIANCHI (1804-1834)                                                                              |        | 1838            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                          |          |                   |     |
| <i>Nell'orror di notte oscura</i> . Romanze auf einen Text von CARLO ANGIOLINI                                                                                            |        | 1838            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                          |          |                   |     |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht   Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                                                                  | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Libretto                                                                                                                                    | Urauf-<br>führung               |               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------|
|                                                                                                                                                                       |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                             | Geistliche Musik                | Datum         |
| <i>La seduzione.</i><br>Romanze auf<br>einen Text von<br>LUIGI BALESTRA                                                                                               |        | 1839            |                 | X    |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                             |                                 |               |
| <i>L'esule.</i> Arie für<br>Tenor und Kla-<br>vier auf einen<br>Text von TEMI-<br>STOCLE SOLERA<br>(1815-1878)                                                        |        | 1839            |                 | X    |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                             |                                 |               |
| <i>Guarda che<br/>bianca luna.</i><br>Notturmo für<br>Sopran, Tenor<br>und Bass oder<br>Fagott mit<br>obligater Flöte,<br>nach einem Text<br>von JACOPO<br>VITTORELLI |        | 1839            |                 | X    |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                             |                                 |               |
| <i>Un giorno di<br/>regno (Il finto<br/>Stanislao).</i><br>Melodramma<br>giocoso in due<br>atti                                                                       |        | 1840            | X               |      |             |         | Die Oper spielt auf die<br>Vorbereitung des Rück-<br>kehrversuchs des Po-<br>lenkönigs STANISLAUS<br>LESZYNSKI von 1733<br>aus französischem Exil<br>an.<br>Während dieser Arbeit<br>verlor VERDI seine Gat-<br>tin MARGHERITA VERDI-<br>BAREZZI. Scala-Impre-<br>sario BARTOLOMEO<br>MERELLI nötigte VERDI<br>trotzdem, diese 1. von 3<br>Auftragsopern innert 6<br>Wochen zu vollenden. | FELICE<br>ROMANI<br>(1788-1865)<br>nach<br>ALEXANDRE<br>VINCENT<br>PINEUX-<br>DUVALS<br>Komödie <i>Le<br/>faux<br/>Stanislaus</i><br>(1809) | 05.09.1840 (totaler Misserfolg) | Mailand Scala |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                                           | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                    | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Libretto                                                                                                                                                                            | Urauf-führung                   |               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------|
|                                                                                                                                                |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                     | Datum                           | Ort           |
| <i>Nabucco (Nabucodonosor)</i> .<br>Dramma lirico in quattro atti                                                                              |        | 1841            | X               |      |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                    | Das Libretto zu <i>Nabucodonosor</i> wurde von OTTO NICOLAI 1840 abgelehnt; VERDI mochte <i>Il proscritto</i> 1840 nicht vertonen. BARTOLOMEO MERELLI bot den beiden Komponisten daraufhin die beiden Libretti ver-tauscht an, und so wur-den sie von NICOLAI und VERDI 1841 komponiert. <i>Nabucco</i> war VERDIS zweite der 3 frühen Auf-tragsopern für MERELLIS Scala di Milano. | TEMISTOCLE SOLERA nach dem Schau-spiel <i>Nabuco-donosor</i> von AUGUSTE ANICET-BOURGEOIS und FRANCIS CORNU (1836) und dem Ballett <i>Nabu-codonosor</i> von ANTONIO CORTESI (1838) | 09.03.1842 (rauschender Erfolg) | Mailand Scala |
| <i>Chi i bei di m'adduce anco-ra</i> . Lied auf einen Text von JOHANN WOLF-GANG VON GOE-THE (1749-1832) in der Übertra-gung von LUIGI BALESTRA |        | 1842            |                 | X    |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                     |                                 |               |
| <i>I Lombardi alla prima crociata</i> .<br>Dramma lirico in quattro atti                                                                       |        | 1842            | X               |      |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                    | TEMISTOCLE SOLERA nach dem gleich-namigen Epos von TOMMASO GRASSI (1826)                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 11.02.1843                                                                                                                                                                          | Mailand Scala                   |               |
| <i>Ernani</i> . Dramma lirico in quattro parti                                                                                                 |        | 1843            | X               |      |             |         | VERDIS erstes Auftrags-werk für ein Theater ausserhalb Mailands, La Fenice Venedig, von dessen Präsidenten aufgrund des riesigen Erfolgs der veneziani-schen Erstaufführung von <i>Nabucodonosor</i> am 26.12.1842 im Juni 1843 in Auftrag gegeben | FRANCESCO MARIA PIAVE, nach dem Schauspiel VICTOR HUGOS <i>Hernani ou l'honneur du castillan</i> (1830)                                                                                                                                                                                                                                                                             | 09.03.1844                                                                                                                                                                          | Venedig La Fenice               |               |
| <i>È la vita un mar d'affanni</i> . Lied auf einen anonymen Text                                                                               |        | 1844            |                 | X    |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                     |                                 |               |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                      | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Libretto                                                                                                      | Urauf-<br>führung |                     |
|---------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|---------------------|
|                                                                           |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                               | Datum             | Ort                 |
| <i>I due Foscari</i> .<br>Tragedia lirica in<br>tre atti                  |        | 1844            | X               |      |             |         |                  | Von VERDI zunächst für Venedig in Aussicht genommen, dort aber mit Rücksicht auf noch lebende Nachkommen des Foscari-Dramas zugunsten <i>Ernanis</i> abgelehnt. Angesichts der römisch-klerikalen Zensur gegen seinen Opernplan über <i>Lorenzino di Medici</i> komponierte VERDI <i>I due Foscari</i> als Ersatz für Rom. | FRANCESCO MARIA PIAVE nach GEORGE GORDON Lord BYRONS Historical Tragedy <i>The two Foscari</i>                | 03.11.1844        | Rom Torre Argentina |
| <i>Giovanna d'Arco</i> . Drama lirico in un prologo e tre atti            |        | IX-XII<br>1844  | X               |      |             |         |                  | VERDIS letzte Oper für BARTOLOMEO MERELLI und seine letzte für das Teatro alla Scala di Milano bis zu den Neufassungen von <i>La forza del destino</i> 1869, <i>Simon Boccanegra</i> 1881 und <i>Don Carlos</i> 1884 sowie zur Neuschöpfung <i>Otello</i> 1887                                                             | TEMISTOCLE SOLERA, nach der romantischen Tragödie FRIEDRICH SCHILLERS: <i>Die Jungfrau von Orléans</i> (1801) | 15.02.1845        | Mailand Scala       |
| <i>Il tramonto</i> . Lied auf einen Text von ANDREA MAFFEI (1798-1885)    |        | 1845            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                               |                   |                     |
| <i>La zingara</i> . Lied auf einen Text von MANFREDO MAGGIONI (1810-1861) |        | 1845            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                               |                   |                     |
| <i>Ad una stella</i> . Lied auf einen Text von ANDREA MAFFEI (1798-1885)  |        | 1845            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                               |                   |                     |
| <i>Lo spazzacami-<br/>no</i> . Lied auf einen Text von MANFREDO MAGGIONI  |        | 1845            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                               |                   |                     |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                     | Tonart | Entstehungsjahr      | Werkgattung     |      |             |         |                                                                                                                                    | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                | Libretto   | Urauf-führung     |     |
|--------------------------------------------------------------------------|--------|----------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|-------------------|-----|
|                                                                          |        |                      | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                            |            | Datum             | Ort |
| <i>Il mistero</i> . Lied auf einen Text von FELICE ROMANI                |        | 1845                 |                 | X    |             |         |                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                            |            |                   |     |
| <i>Brindisi</i> . 1. Fassung des Liedes auf einen Text von ANDREA MAFFEI |        | 1845                 |                 | X    |             |         |                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                            |            |                   |     |
| <i>Brindisi</i> . 2. Fassung des Liedes auf einen Text von ANDREA MAFFEI |        | 1845                 |                 | X    |             |         |                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                            |            |                   |     |
| <i>Alzira</i> . Tragedia lirica in un prologo e due atti                 |        | V-VI 1845 (26 Tage!) | X               |      |             |         | Handelt in Peru; Auftragswerk für VINCENZO FLAUTO, den Impresario des Teatro San Carlo Neapel                                      | SALVATORE CAMMARANO, nach der Tragödie <i>Alzire ou les Américains</i> (1736) von FRANÇOIS MARIE AROU-ET [VOLTAIRE] (1694-1778)                                                                                            | 12.08.1845 | Neapel San Carlo  |     |
| <i>Attila</i> . Drama lirico in un prologo e tre atti                    |        | IX 1845-II 1846      | X               |      |             |         | Die von VERDI verlangten Änderungen am 3. Akt durch PIAVE verbitterten SOLERA; VERDIS Zusammenarbeit mit SOLERA war damit beendet. | Libretto: 1844 /1845 FRANCESCO MARIA PIAVE, ab Sommer 1845 TEMISTOCLE SOLERA, ab XI wieder FRANCESCO MARIA PIAVE nach FRIEDRICH LUDWIG ZACHARIAS WERNERS (1768-1823) romantischer Tragödie <i>Attila, König der Hunnen</i> | 17.03.1846 | Venedig La Fenice |     |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                          | Tonart | Entstehungsjahr    | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Libretto                                                                                                                                                                          | Urauf-<br>führung |                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------|--------|--------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-----------------------------------|
|                                                                               |        |                    | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                   | Datum             | Ort                               |
| <i>Jérusalem.</i><br>Opéra en quatre<br>actes                                 |        | VIII-X<br>1847     | X               |      |             |         |                  | Umarbeitung der Oper <i>I Lombardi alla prima crociata</i> für die Opéra de Paris. Zum Zeichen ihrer Zusammengehörigkeit schrieben GIUSEPPE VERDI und GIUSEPPINA STREPPONI die Worte des zweiten Finales (Dialog zwischen den Liebenden Gaston und Hélène) handschriftlich übers Kreuz in die Originalpartitur (MEIER, 48) | ALFONSO ROYER und GUSTAVO VAËZ (eigentlich JEAN NICOLAS GUSTAVE VAN NIEUWENHUYZEN) nach TEMISTOCLE SOLERAS<br>Libretto von 1843 zu <i>I Lombardi alla prima crociata</i>          | 26.11.1847        | Paris Salle de la rue le Peletier |
| <i>Il poveretto.</i><br>Romanze auf<br>einen Text von<br>MANFREDO<br>MAGGIONI |        | 1847               |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                   |                   |                                   |
| <i>Macbeth.</i><br>Melodramma in<br>quattro atti                              |        | V 1846-III<br>1847 | X               |      |             |         |                  | Geschrieben im Auftrag von ALESSANDRO LANARI, Impresario und langjähriger Pächter des Teatro alla Pergola Florenz, nachdem die ursprünglich für London geplante Aufführung dort mangels geeigneter Interpreten sinnlos geworden war.                                                                                       | Libretto:<br>FRANCESCO MARIA PIAVE mit Ergänzungen ANDREA MAFFEIS nach WILLIAM SHAKESPEARE: <i>The Tragedy of Macbeth</i> in der italienischen Prosaübersetzung von CARLO RUSCONI | 14.03.1847        | Florenz Teatro alla Pergola       |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                              | Tonart | Entstehungsjahr                          | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Libretto                                                                                                                                                   | Uraufführung |                              |
|-------------------------------------------------------------------|--------|------------------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|------------------------------|
|                                                                   |        |                                          | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                            | Datum        | Ort                          |
| <i>I masnadieri.</i><br>Melodramma<br>tragico in<br>quattro parti |        | VIII 1846-<br>VI 1847                    | X               |      |             |         |                  | Nach VERDIS Entzweiung mit RICORDI und mit dem Verleger FRANCESCO LUCCA für den Londoner Impresario BENJAMIN LUMLEY erstelltes erstes Auftragswerk VERDIS für eine Bühne ausserhalb Italiens und die erste zugunsten eines andern Werkes ( <i>Macbeth</i> ) längere Zeit unterbrochene grössere Komposition VERDIS                                                                                                                                                                                                   | ANDREA MAFFEI, nach FRIEDRICH SCHILLER: <i>Die Räuber</i> (1781)                                                                                           | 22.07.1847   | London Her Majesty's Theatre |
| <i>Il Corsaro.</i><br>Melodramma<br>tragico in tre atti           |        | X 1845-III<br>1846/XI<br>1847-II<br>1848 | X               |      |             |         |                  | Einzigste Uraufführung einer seiner Opern, der VERDI selber nicht beiwohnte. Nachdem VERDI im März 1846 gesundheitlich derart zerrüttet gewesen war, dass ihm die Ärzte 6 Monate Pause verordneten und die für Mai 1846 geplante Uraufführung des <i>Corsaro</i> somit unmöglich wurde (daher die Kompositionspause daran zwischen März 1846 und November 1847), setzten anschliessende rücksichtslose Pressionsversuche des Verlegers bei dieser Oper VERDIS Zusammenarbeit mit FRANCESCO LUCCA für immer ein Ende. | FRANCESCO MARIA PIAVE, nach GEORGE GORDON Lord BYRONS Poem <i>The Corsair. A Tale</i> (1814) in der italienischen Übersetzung (1824) von GIUSEPPE NICOLINI | 25.10.1848   | Triest Teatro Grande         |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht   Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                   | Tonart | Entstehungsjahr      | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | Libretto                                                                                                | Urauf-<br>führung |                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|----------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|---------------------|
|                                                                                                                        |        |                      | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                         | Datum             | Ort                 |
| <i>Suona la tromba.</i> Hymne für Männerchor und Orchester bzw. Klavier auf einen Text von GOFFREDO MAMELI (1827-1849) |        | 1848                 |                 |      |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                         |                   |                     |
| <i>La patria.</i> Lied auf einen Text von MICHELE CUCINIELLO (~1825-1889)                                              |        | 1848                 |                 | X    |             |         |                  | Unautorisierte royalistische (!) Umtextierung des Chors aus <i>Ernani</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                         |                   |                     |
| <i>La battaglia di Legnano.</i> Tragedia lirica in quattro atti                                                        |        | Herbst 1848 in Paris | X               |      |             |         |                  | Oper auf den Sieg der lombardischen Städte gegen Kaiser FRIEDRICH I. BARBAROSSA vom 29.05.1176 bei Legnano. VERDI hatte im Sommer 1848 auch eine (erfolgreiche) Petition an den französischen General und damaligen Ministerpräsidenten LOUIS-EUGÈNE CAVAIGNAC mit der Bitte um ein Eingreifen Frankreichs in Oberitalien angesichts der drohenden Niederlage der freiheitsdurstigen Italiener gegen Österreichs Truppen unter Feldmarschall JOSEPH WENZEL Graf RADEZKY VON RADEZ nach den <i>cinque giornate di Milano</i> (Mailänder Aufstand 18.-22.03.1848) mitunterzeichnet (FISCHER, <i>Legnano</i> 369; FISCHER, <i>Zeittafel</i> 603). | SALVATORE CAMMARANO, nach dem Schauspiel <i>La bataille de Toulouse</i> von FRANÇOIS JOSEPH MÉRY (1828) | 27.01.1849        | Rom Torre Argentina |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht   Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                                                                           | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Libretto                                                                                                                        | Urauf-<br>führung |                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------|
|                                                                                                                                                                                |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                 | Datum             | Ort              |
| <i>L'abandonnée.</i><br>Lied auf einen<br>von M. LÉON<br>ESCUPIER (1815-<br>1881) für<br>GIUSEPPINA<br>STREPPONI<br>(VERDIS<br>nachmalige<br>zweite Gattin)<br>verfassten Text |        | 1849            |                 | X    |             |         |                  | VIII 1849 GIUSEPPE<br>VERDI und GIUSEPPINA<br>STREPPONI ziehen<br>zusammen nach<br>Busseto                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                 |                   |                  |
| <i>Luisa Miller.</i><br>Melodramma<br>tragico in tre atti                                                                                                                      |        | VIII-X<br>1849  | X               |      |             |         |                  | Nach dem<br>Zusammenbruch der<br>italienischen Einigung<br>und dem Scheitern der<br>Befreiung von<br>Österreich, Frankreich<br>und dem Papst. 1849<br>diente die Oper <i>Luisa<br/>Miller</i> als Ersatz für<br>VERDIS zensurbedingt<br>nie verwirklichten Plan<br>einer national-<br>revolutionären Oper<br><i>L'assedio di Firenze</i> | SALVATORE<br>CAMMARANO<br>nach<br>FRIEDRICH<br>SCHILLERS<br>"bürgerlichem<br>Trauerspiel"<br><i>Kabale und<br/>Liebe</i> (1783) | 08.12.1849        | Neapel San Carlo |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht *Tabelle 10 (Forts.)*

| Werk                                               | Tonart | Entstehungsjahr                                                     | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Libretto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Uraufführung |                      |
|----------------------------------------------------|--------|---------------------------------------------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------------------|
|                                                    |        |                                                                     | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Datum        | Ort                  |
| <i>Stiffelio</i> .<br>Dramma lirico in<br>tre atti |        | VI-X 1850<br>Daraufhin<br>arbeitete<br>VERDI am<br><i>Rigoletto</i> | X               |      |             |         |                  | Der pietistische Waadt-<br>länder Theologe ALE-<br>XANDRE VINET (1797-<br>1847), Vorkämpfer der<br>Trennung von Staat<br>und Kirche, vertrat in-<br>tellectuell temperiert die<br>"Herzensfrömmigkeit"<br>der neupietistischen<br>Bewegung "Réveil". Der<br>saint-simonistisch ge-<br>prägte bretonische<br>Jurist EMILE SOUVESTRE<br>(1806-1854) las VINETS<br>Werke. VINET wurde<br>ihm brieflicher Seelsor-<br>ger, als er Rhetorikpro-<br>fessor in Mulhouse war<br>(vgl. MAISON ; BALSIGER,<br><i>Gottesdienst</i> 54).<br>Ein schliesslich nicht<br>berücksichtigter Entwurf<br>für Linas <i>Cabaletta</i> im<br>2. Akt des <i>Stiffelio</i><br>wurde dann für Gildas<br>Arie im 1. Akt des<br><i>Rigoletto</i> ( <i>Caro nome<br/>che il mio cor</i> ) verwen-<br>det (GERHARD/SCHWEI-<br>KERT, 381).<br><i>Stiffelio</i> wurde in Rom,<br>Catania, Florenz, Nea-<br>pel und Palermo 1850-<br>1856 zensurbedingt nur<br>verfälscht in <u>fremder</u><br>Bearbeitung als<br><i>Guglielmo Wellingerode</i><br>aufgeführt (GERHARD/<br>SCHWEIKERT, 381 und<br>384f); VERDI arbeitete<br>daher 1856 das<br>musikalische Material in<br><i>Aroldo</i> um. | FRANCESCO<br>MARIA PIAVE<br>nach EMILE<br>SOUVESTRE<br>und EUGÈNE<br>BOURGEOIS'<br>Drama <i>Le<br/>Pasteur ou<br/>l'évangile et<br/>le foyer</i><br>(erfolglose<br>Uraufführung<br>am Théâtre<br>de la Porte-<br>Saint-Martin<br>in Paris 1849,<br>basierend auf<br>EMILE<br>SOUVESTRES<br>Novelle <i>Le<br/>pasteur<br/>d'hommes</i><br>von 1838) in<br>GAETANO<br>VETRIS<br>Übersetzung<br><i>Stifellius</i><br>(1848) | 16.11.1850   | Triest Teatro Grande |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                | Tonart | Entstehungsjahr   | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Libretto                                                                                                                                                                                                                            | Urauf-<br>führung |                   |
|-----------------------------------------------------|--------|-------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-------------------|
|                                                     |        |                   | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                     | Datum             | Ort               |
| <i>Rigoletto</i> .<br>Melodramma in<br>tre atti     |        | IV 1850-I<br>1851 | X               |      |             |         |                  | Zufolge eines Urheber-<br>rechtsstreits zwischen<br>VERDI und VICTOR<br>HUGO wurde <i>Rigoletto</i><br>in Paris erst 1857 (lan-<br>ge nach der Aufführung<br>an allen andern gros-<br>sen Opernhäusern der<br>Welt) aufgeführt, nach-<br>dem HUGO die Oper<br>selber gesehen hatte,<br>versagte er VERDIS<br>Meisterwerk seine Be-<br>wunderung nicht länger<br>(GERHARD/SCHWEIKERT,<br>395) | FRANCESCO<br>MARIA PIAVE<br>nach VICTOR<br>HUGOS<br>Versdrama <i>Le<br/>roi s'amuse</i><br>(1832)                                                                                                                                   | 11.03.1851        | Venedig La Fenice |
| <i>Il trovatore</i> .<br>Dramma in<br>quattro parti |        | IX-XII<br>1852    | X               |      |             |         |                  | Vierte und letzte Oper<br>VERDIS in Zusammen-<br>arbeit mit SALVATORE<br>CAMMARANO (nach<br><i>Alzira</i> [1845], <i>La<br/>battaglia die Legnano</i><br>[1849] und <i>Luisa Miller</i><br>[1849])                                                                                                                                                                                           | SALVATORE<br>CAMMARANO,<br>nach dessen<br>Tod (17.07.<br>1852) mit<br>Ergänzungen<br>von LEONE<br>EMANUELE<br>BARDARE<br>versehen,<br>nach ANTONIO<br>GARCÍA<br>GUTIÉRREZ'<br>(1813-1884)<br>Drama <i>El<br/>trovador</i><br>(1836) | 19.01.1853        | Rom Teatro Apollo |
| <i>La traviata</i> .<br>Meldoramma in<br>tre atti   |        | I-III 1853        | X               |      |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | FRANCESCO<br>MARIA PIAVE<br>nach ALEXAN-<br>DRE DUMAS<br>Juniors Ro-<br>man (1848)<br>und dann<br>Drama (1852)<br><i>La dame aux<br/>camélias</i>                                                                                   | 06.03.1853        | Venedig La Fenice |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                            | Tonart | Entstehungsjahr   | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Libretto                                                                                                                                                                                                                                         | Uraufführung                                      |                                                             |
|-----------------------------------------------------------------|--------|-------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
|                                                                 |        |                   | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                  | Datum                                             | Ort                                                         |
| <i>Les vêpres siciliennes.</i><br>Opéra en cinq actes           |        | I-X 1854          | X               |      |             |         |                  | EUGÈNE SCRIBES Libretto <i>Le Duc d'Albe</i> (1839) war ursprünglich für JACQUES FROMENTAL ELIE HALÉVY (1799-1862) und danach für GAETANO DONIZETTI (1797-1848) vorgesehen gewesen, welche aber die Vertonung abgebrochen hatten. Aus Zensurgründen wurde die original französisch geschriebene Oper nach der italienischen Übersetzung ( <i>I Vespri siciliani</i> ) in Italien im 19. Jahrhundert jeweils unter dem Titel <i>Giovanna de Guzman</i> , zuweilen auch unter den Namen <i>Giovanni di Sicilia</i> (Neapel 1857 am Teatro Nuovo) oder <i>Batilde di Turenna</i> (Neapel 1857 am Teatro San Carlo) gespielt. | EUGÈNE SCRIBE und CHARLES DUVEYRIER, nach ihrem Libretto <i>Le Duc d'Albe</i> (1839)                                                                                                                                                             | 13.06.1855                                        | Paris Opéra = Académie Impériale de Musique                 |
| <i>Simon Boccanegra.</i><br>Melodramma in un prologo e tre atti |        | VI 1856-I<br>1857 | X               |      |             |         |                  | Im Auftrag des Teatro La Fenice Venedig geschrieben; Uraufführung der 1. Fassung unter VERDIS eigenem Dirigat (Misserfolg!); <i>Simon Boccanegra</i> war die radikalste Umarbeitung, der VERDI eine seiner Opern jemals unterzogen hat.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | FRANCESCO MARIA PIAVE mit Ergänzungen des im Pariser Exil lebenden Juristen und Politikers GIUSEPPE MONTANELLI (1813-1862), nach ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ' Drama <i>Simón Boccanegra</i> (1843); Neufassung des Librettos von 1881: ARRIGO BOITO | 1. Fassung: 12.03.1857;<br>2. Fassung: 24.03.1881 | 1. Fassung: Venedig La Fenice;<br>2. Fassung: Mailand Scala |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                 | Tonart | Entstehungsjahr                | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Libretto                                                                                                                     | Uraufführung |                     |
|------------------------------------------------------|--------|--------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|---------------------|
|                                                      |        |                                | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                              | Datum        | Ort                 |
| <i>Aroldo</i> . Drama lirico in quattro atti         |        | Umarbeitung: VII 1856-VII 1857 | X               |      |             |         |                  | Umarbeitung des zensurierten <i>Stiffelio</i> (oft unterbrochen wegen Arbeit an <i>Simon Boccanegra</i> und am – französischen – <i>Trouvère</i> )                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | FRANCESCO MARIA PIAVE (2. Fassung von <i>Stiffelio</i> !)                                                                    | 16.08.1957   | Rimini Teatro Nuovo |
| <i>Un ballo in maschera</i> . Melodramma in tre atti |        | IX 1857-II 1858                | X               |      |             |         |                  | <p>Ursprünglich für das Teatro San Carlo in Neapel geschrieben; nach zensurbedingten Eingriffen des Theaters in einem langen, am Ende durch Vergleich beigelegten urheberrechtlichen Prozess verlegte VERDI die Uraufführung nach Rom.</p> <p>Ursprünglich auf die Ermordung König GUSTAVS III. (1746-1792) von Schweden am Maskenball in der Königlichen Oper Stockholm vom 16.03.1792 durch den adeligen Revolutionär JOHAN JACOB ANCKARSTRÖM (1762-1792) geschrieben, wurde der Stoff dann zensurhalber verfremdet. Aufgrund imponierender Auftritte 1860 in Lissabon als Page Oscar in VERDIS <i>Un ballo in maschera</i> wurde die Schweizer Soubrette ELISE-FRÉDÉRIQUE HENSLER (1836-1929) Geliebte und 1869 schliesslich Ehegattin des portugiesischen Königs FERDINAND II. (1816-1885) (vgl. HÄFLIGER, 11).</p> | ANTONIO SOMMA, nach EUGÈNE SCRIBES Libretto <i>Gustave ou Le Bal masqué</i> (1833) zur Oper von DANIEL-FRANÇOIS ESPRIT AUBER | 17.02.1859   | Rom Teatro Apollo   |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                     | Tonart | Entstehungsjahr       | Werkgattung     |      |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Libretto                                       | Urauf-<br>führung                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                          |        |                       | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                | Datum                                                                  | Ort |
| <i>Sgombra, o gentil.</i> Lied auf einen Text von ALESSANDRO MANZONI-ADELCHI (1785-1873) |        | 1858                  |                 | X    |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                |                                                                        |     |
| <i>La preghiera del poeta.</i> Lied auf einen Text von NICOLA SOLE (1821-1859)           |        | 1858                  |                 | X    |             |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                |                                                                        |     |
| <i>La forza del destino.</i> Opera in quattri atti                                       |        | 1. Version VI-XI 1861 | X               |      |             |         | <p>Nach dem Misserfolg von <i>Simon Boccanegra</i> vom 17.02.1859 zog sich VERDI für lange Zeit vom Theaterleben zurück; 1860 verhandelte VERDI mit CAMILLO CAVOUR korrespondierend über seine künftige Rolle als Deputierter des Parlaments Italiens, als ein Brief des berühmten Tenors ENRICO TAMBERLIK aus St. Petersburg VERDI im Auftrag des kaiserlichen Theaters um eine neue Oper für den Winter 1861/1862 bat und ihm den Stoff dafür freistellte.</p> <p>1861-1865 war VERDI auf Wunsch CAMILLO BENSO Graf CAVOURS für Borgo San Donnino (heute: Fidenza) gewählter Deputierter der italienischen Republik in Turin und votierte für Rom als Hauptstadt (vgl. hiervor, Rz. 136)</p> | FRANCESCO MARIA PIAVE nach dem Drama von ANGELO PÉREZ DE SAAVEDRA Y RAMIREZ DE BAQUEDANO, Herzog von Riva, <i>Don Álvaro o la fuerza del sin</i> (1835) und unter Beizug von <i>Wallensteins Lager</i> (1798), des 1. Teils der Trilogie FRIEDRICH SCHILLERS in der italienischen Übersetzung von ANDREA MAFFEI; Veränderung und Ergänzungen der 2. Opernfassung durch ANTONIO GHISLANZONI | 1. Fassung: 10.11.1862; 2. Fassung: 27.02.1869 | 1. Fassung: St. Petersburg Bolschoi-Theater; 2. Fassung: Mailand Scala |     |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Table 10 (Forts.)

| Werk                                                                                             | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Libretto                                                                                                                                                                                                                                                | Urauf-<br>führung |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-----|
|                                                                                                  |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                         | Datum             | Ort |
| <i>Inno delle nazioni (Hymne der Nationen)</i> . Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester |        | 1862            |                 |      |             |         |                  | Auftragswerk zur Eröffnung der Weltausstellung in London 1862 gemeinsam mit Auftragswerken von WILLIAM STERNDALÉ BENNETT (1816-1875, <i>Ode</i> auf ein Gedicht von Lord ALFRED TENNYSON [1809-1892]), GIACOMO MEYERBEER (JACOB LIEBMANN MEYER BEER [1791-1864], <i>Ouverture im Marschstyl</i> ) und DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER (1782-1871, <i>Konzertouvertüre</i> ) | Text von ARRIGO BOITO (1842-1918). Der <i>Inno</i> brachte VERDI und BOITO erstmals zusammen. Der Auftrag an VERDI erging nach der Absage des für Italien zuerst angefragten GIOACHINO ROSSINI. VERDI selbst bezeichnete 1895 dieses Werk als "Fehler". |                   |     |
| <i>Il brigidino</i> . Lied auf einen Text von FRANCESCO DALL'ONGARO (1808-1873)                  |        | 1863            |                 | X    |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                         |                   |     |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                | Tonart | Entstehungsjahr              | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen | Libretto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Urauf-<br>führung |               |
|-----------------------------------------------------|--------|------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|---------------|
|                                                     |        |                              | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Datum             | Ort           |
| <i>La forza del destino</i> . Opera in quattri atti |        | 2. Version<br>Herbst<br>1868 | X               |      |             |         |                  |             | FRANCESCO MARIA PIAVE nach dem Drama von ANGELO PÉREZ DE SAAVEDRA Y RAMIREZ DE BAQUEDANO, Herzog von Riva, <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i> (1835) und unter Beizug von <i>Wallensteins Lager</i> (1798), des 1. Teils von FRIEDRICH SCHILLERS Trilogie in der italienischen Übersetzung von ANDREA MAFFEI; Veränderung und Ergänzungen der 2. Fassung durch ANTONIO GHISLANZONI | 27.02.1869        | Mailand Scala |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht *Tabelle 10 (Forts.)*

| Werk                                          | Tonart | Entstehungsjahr                                                         | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen | Libretto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Urauf-<br>führung                                                                                                                                                                                                                                    |            |                                   |
|-----------------------------------------------|--------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|-----------------------------------|
|                                               |        |                                                                         | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Datum                                                                                                                                                                                                                                                | Ort        |                                   |
| <i>Don Carlos.</i><br>Opéra en 5<br>actes     |        | Sommer<br>1865-<br>Anfang XII<br>1866;<br>Ballett XII<br>1866-I<br>1867 | X               |      |             |         |                  |             | Auftragswerk VERDIS für die Pariser Oper, wobei er das zuerst angebotene Libretto (EUGÈNE SCRIBES <i>Judith</i> , an der sich zeitweilig auch bereits GIACOMO MEYERBEER versucht hatte) zurückwies.<br>Das <i>Autodafé</i> auf dem Platz vor der Kathedrale von Valladolid – in Anlehnung an GIACOMO MEYERBEERS <i>Krönungsszene</i> aus <i>Le Prophète</i> (1849) gestaltet – ist nach VERDIS Selbstzeugnis “ohne jeden Zweifel das beste Stück der Oper” (Brief an GIULIO RICORDI vom Oktober 1869). | FRANÇOIS JOSEPH PIERRE MÉRY (1797-1866) und CAMILLE DU LOCLE (1832-1903) nach FRIEDRICH SCHILLERS dramatischem Gedicht <i>Don Carlos, Infant von Spanien</i> (1787) und EUGÈNE CORMONS (1810-1903) Drama <i>Philippe II, roi de l’Espagne</i> (1846) | 11.03.1867 | Paris Théâtre Impérial de Musique |
| <i>Don Carlo.</i><br>Opera in quattro<br>atti |        | 1882/1883                                                               | X               |      |             |         |                  |             | 2. Fassung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | CAMILLE DU LOCLE nach seinem Libretto zu <i>Don Carlos</i> ; italienische Übersetzung: ACHILLE DE LAUZIÈRES-THÉMINES (~1818-1894) und ANGELO ZANARDINI (1820-1893)                                                                                   | 10.01.1884 | Mailand Scala                     |
| <i>Don Carlo.</i><br>Opera in cinque<br>atti  |        | 1882/1883                                                               | X               |      |             |         |                  |             | 3. Fassung für Modena 1886 mit Restitution des Pariser Fontainebleau-Aktes I, Rest in der Mailänder Zweitfassung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | CAMILLE DU LOCLE nach seinem Libretto zu <i>Don Carlos</i> ; italienische Übersetzung: ACHILLE DE LAUZIÈRES-THÉMINES und ANGELO ZANARDINI                                                                                                            | 29.12.1886 | Modena Teatro municipale          |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht   Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                         | Libretto | Urauf-<br>führung |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------|-----|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                     |          | Datum             | Ort |
| <i>Messa per Rossini</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Requiem, Kyrie</i> (ANTONIO BUZZOLLA)</li> <li>• <i>Dies irae</i> (ANTONIO BAZZINI)</li> <li>• <i>Tuba mirum</i> (CARLO PEDROTTI)</li> <li>• <i>Quid sum miser</i> (ANTONIO CAGNONI)</li> <li>• <i>Recordare Jesu</i> (FEDERICO RICCI)</li> <li>• <i>Ingemisco</i> (ALESSANDRO NINI)</li> <li>• <i>Confutatis, Oro supplex</i> (RAIMONDO BOUCHERON)</li> <li>• <i>Lacrymosa, Amen</i> (CARLO COCCIA)</li> <li>• <i>Domine Jesu, Quam olim Abrahae, Hostias</i> (GAETANO GASPARI)</li> <li>• <i>Sanctus, Hosanna, Benedictus</i> (PIETRO PLATANIA)</li> <li>• <i>Agnus Dei</i> (LAURO ROSSI)</li> <li>• <i>Lux aeterna</i> (TEODULO MABELLINI)</li> <li>• <i>Responso-rium</i> (GIUSEPPE VERDI): <ul style="list-style-type: none"> <li>○ <i>Libera me,</i></li> <li>○ <i>Dies irae,</i></li> <li>○ <i>Requiem aeternam</i></li> </ul> </li> </ul> |        | 1868/1869       |                 |      |             |         | X                |                                                                                     |          |                   |     |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |        | VIII 1869       |                 |      |             |         |                  | Fassung für Sopransolo und Chor, überarbeitet und wiederverwendet im <i>Requiem</i> |          |                   |     |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                   | Tonart | Entstehungsjahr                                    | Werkgattung     |      |             |         | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Libretto                                                                                                                                                                                                                                                       | Urauf-<br>führung |                                     |
|--------------------------------------------------------|--------|----------------------------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-------------------------------------|
|                                                        |        |                                                    | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                | Geistliche Musik  | Datum                               |
| <i>Stornello</i> . Lied auf den Text eines Unbekannten |        | 1869                                               |                 | X    |             |         | Zur Unterstützung von FRANCESCO MARIA PIAVES Familie nach dessen Schlaganfall                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                |                   |                                     |
| <i>Aida</i> . Opera in quattro atti                    |        | VIII 1870-I<br>1871<br><br>VIII 1871<br><br>I 1880 | X               |      |             |         | Die ursprünglich für Januar 1871 vorgesehene Uraufführung in Kairo fiel dem Deutsch-Französischen Krieg zum Opfer, weil Librettist und Kostümbildner im belagerten Paris eingeschlossen waren. So komponierte VERDI im August 1871 noch die Romanze der Aida <i>O cieli azzurri ... o dolci aure native</i> zu Beginn des 3. Aktes nach. Für die Pariser Aufführung vom 22.03.1880 komponierte VERDI zur Erweiterung der Triumphmarsch-Szene dann noch weitere Ballettteile. | ANTONIO GHISLANZONI, nach einem vom aegyptischen Khediven (Vizekönig) ISMAIL PASCHA in Auftrag gegebenen Handlungsentwurf von AUGUSTE MARIETTE (französischer Ägyptologe) und einem Szenarium von CAMILLE DU LOCLE und GIUSEPPINA und GIUSEPPE VERDI-STREPPONI | 24.12.1871        | Kairo Dar Elopera Al Misria         |
| <i>Streichquartett</i>                                 | e      | 1873                                               |                 | X    |             |         | <i>“una pianta fuori di clima”</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                | 01.04.1873        | Neapel Hotel Albergo delle Crocelle |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht   Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                                                                                                                                                                   | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Libretto                                                                                             | Urauf-<br>führung |                             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-----------------------------|
|                                                                                                                                                                                        |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                      | Datum             | Ort                         |
| <i>Messa da Requiem</i>                                                                                                                                                                |        | 1873            |                 |      |             |         | X                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                      | 22.05.1874        | Mailand Kirche<br>San Marco |
| <i>Padre nostro</i> für<br>fünfstimmigen<br>gemischten<br>Chor auf das<br>lateinische Pater<br>noster in der<br>italienischen<br>Übertragung<br>von DANTE<br>ALIGHIERI (1265-<br>1321) |        | 1880            |                 |      |             |         | X                | Von VERDI angeordnet:<br>"das <i>Pater</i> und das<br><i>Ave</i> " seien "hinter-<br>einander zu singen, so<br>als seien sie ein einzi-<br>ges Stück"; dazu "40<br>Soprane, 40 zweite<br>Soprane, 40 Altstim-<br>men, 40 Tenöre, 50<br>Bässe – ich sage 50"<br>und "6 erste Violinen, 6<br>zweite Violinen, 4<br>Bratschen, 4 Violoncelli,<br>2 Violoncelli, deren 4.<br>Saite um einen Halbton<br>tiefer gestimmt ist" (so<br>VERDI am 30.01.1880<br>an RICORDI), hier zit.<br>nach RIZZO, <i>Dichtung</i><br>17. | Nach der<br>DANTE ALI-<br>GHIERI (1265-<br>1321) zuge-<br>schriebenen<br>italienischen<br>Umdichtung | 18.04.1880        | Mailand Scala               |
| <i>Ave Maria</i> für<br>Sopran und<br>Streichquartett<br>auf das<br>lateinische Ave<br>Maria in der<br>italienischen<br>Übertragung<br>von DANTE<br>ALIGHIERI                          |        | 1880            |                 |      |             |         | X                | Nach der<br>DANTE ALI-<br>GHIERI (1265-<br>1321) zuge-<br>schriebenen<br>italienischen<br>Umdichtung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                      |                   |                             |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht Tabelle 10 (Forts.)

| Werk                                          | Tonart | Entstehungsjahr                                                      | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Libretto                                                                                                                      | Urauf-<br>führung |               |
|-----------------------------------------------|--------|----------------------------------------------------------------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|---------------|
|                                               |        |                                                                      | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                               | Datum             | Ort           |
| <i>Otello</i> . Drama lirico in quattro atti  |        | III 1884-01.11.1886                                                  | X               |      |             |         |                  | Nach <i>Aida</i> hatte VERDI den Entschluss geäußert, sich vom Theaterleben zurückzuziehen. GIULIO RICORDI und Gräfin CLARA MAFFEI brachten VERDI dann trotz einer Verstimmung im Anschluss an eine Brückierung nach der Zusammenarbeit für den <i>Inno delle nazioni</i> nochmals ARRIGO (ENRICO GIUSEPPE GIOVANNI [ <i>Anagramm: TOBIA GORRIO</i> ] BOITO (1842-1918) näher, was dann erst zu zwei Höhepunkten musikalischen Theaterschaffens in der Beschäftigung mit SHAKESPEARE und zu einer dann lebenslangen Freundschaft zwischen VERDI und BOITO führte. BOITO erarbeitete einen stilistisch völlig neuen Typus von Libretto, was VERDI reizte. | ARRIGO BOITO nach WILLIAM SHAKESPEARE : <i>Otello</i> (1604)                                                                  | 05.02.1887        | Mailand Scala |
| <i>Falstaff</i> . Commedia lirica in tre atti |        | 1. Akt: X 1889-17.03.1890<br>2. Akt: 1892<br>3. Akt: X 1890 und 1892 | X               |      |             |         |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | ARRIGO BOITO nach WILLIAM SHAKESPEARE : <i>The Merry Wives of Windsor</i> (1597) und Passagen aus <i>King Henry IV</i> (1597) | 09.02.1893        | Mailand Scala |

GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO VERDI (1813-1901). Werkübersicht *Tabelle 10 (Schluss)*

| Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Tonart | Entstehungsjahr | Werkgattung     |      |             |         |                  | Bemerkungen | Libretto | Urauf-<br>führung |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-----------------|-----------------|------|-------------|---------|------------------|-------------|----------|-------------------|-----|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |        |                 | Oper, Ouvertüre | Lied | Kammermusik | Konzert | Geistliche Musik |             |          | Datum             | Ort |
| <i>Pietà, Signor.</i><br>Lied auf den<br>Text des Agnus<br>Dei in der<br>Fassung von<br>ARRIGO BOITO<br>(1842-1918)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |        | 1894            |                 | X    |             |         |                  |             |          |                   |     |
| <i>Quattro pezzi<br/>sacri</i><br><ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ave Maria</i><br/>für vier-<br/>stimmigen<br/>gemischten<br/>Chor a<br/>capella<br/>(1889)</li> <li>• <i>Te Deum</i> für<br/>Doppelchor<br/>und<br/>Orchester<br/>(1895)</li> <li>• <i>Stabat<br/>Mater</i> für<br/>vierstim-<br/>migen<br/>gemischten<br/>Chor und<br/>Orchester<br/>(1897)</li> <li>• <i>Laudi alla<br/>Vergine<br/>Maria</i> für<br/>vierstim-<br/>migen<br/>Frauenchor<br/>a capella<br/>auf den Text<br/>aus dem<br/>XXXIII.<br/>Gesang des<br/><i>Paradieses</i><br/>der <i>Divina<br/>commedia</i><br/>von DANTE<br/>ALIGHIERI<br/>(1898)</li> </ul> |        | 1898            |                 |      |             | X       |                  |             |          |                   |     |

**161** Mit welcher Akribie VERDI nach differenzierter Charakterisierung seiner Figuren und dramatischer Zuspitzung von Situationen strebte, lässt sich anhand der Tonartentypologie erkennen, mit der er Situationen systematisch charakterisierte.

**VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten**<sup>378</sup>

Tabelle 11 (Anfang)

| Tonart | Bedeutung                            | Werk VERDIS                 | Werkteil                                                                                                                                                     | Ent-<br>stan-<br>den | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                    |
|--------|--------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| C-Dur  | Wutausbruch bei plötzlichem Erkennen | <i>Rigoletto</i>            | 1. Akt 15. Szene: Rigoletto<br><i>La maledizione!</i>                                                                                                        | 1851                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        |                                      | <i>La traviata</i>          | 2. Akt Mitte: Alfredo<br><i>Mille serpi divorami il petto</i>                                                                                                | 1852                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        |                                      | <i>Falstaff</i>             | 1. Akt 1. Szene: Dr.Cajus,<br>Falstaff, Pistola , Bardolf<br>schimpfend                                                                                      | 1893                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        | Freundschaft                         | <i>Don Carlo</i>            | 1. Akt Romanze des Don<br>Carlos <i>Je l'ai vue, et dans<br/>son sourire</i>                                                                                 | 1867                 | MEIER, 99 und 101                                                                                                                                                                                              |
|        |                                      |                             | 2. Akt 1. Szene Duett Don<br>Carlos/Marquis Posa <i>È lui!<br/>... desso ...l'infante</i>                                                                    |                      |                                                                                                                                                                                                                |
|        |                                      | <i>Falstaff</i>             | 2. Akt 2. Szene: Alice<br><i>Fra poco s'incomincia la<br/>commedia ... Gaie comari</i><br>Freundschaft der Frauen                                            | 1893                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        | Jovialität                           | <i>Falstaff</i>             | 2. Akt 1. Szene Mitte:<br>Falstaff zu Ford <i>Caro<br/>Signor Fontana</i>                                                                                    | 1893                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        | Intrige                              | <i>Otello</i>               | 2. Akt 5. Szene: Jago<br><i>Era la notte, Cassio dormia</i><br>Schluss                                                                                       | 1887                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        |                                      | <i>Falstaff</i>             | 2. Akt 2. Szene: Mrs.<br>Quickly <i>Giunta all'Albergo<br/>della Giarrettiera</i>                                                                            | 1893                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        | Demaskierung                         | <i>Falstaff</i>             | 3. Akt 2. Szene Schluss-<br>fuge <i>Tutto nel mondo è<br/>burla = Alles ist Spass auf<br/>Erden</i>                                                          | 1893                 |                                                                                                                                                                                                                |
| a-moll | Kennzeichnung von<br>Autoritäten     | <i>Don Carlo</i>            | 4. Akt 1. Szene Attacke<br>des Grossinquisitors beim<br>König <i>Nell'ispano suol mai<br/>l'eresia dominò</i>                                                | 1867                 |                                                                                                                                                                                                                |
|        |                                      | <i>Messa da<br/>Requiem</i> | 1. Satz, Introitus: <i>Requiem<br/>aeternam dona eis,<br/>Domine</i><br>7. Satz, <i>Libera me</i> , 3. Teil:<br><i>Requiem aeternam dona<br/>eis, Domine</i> | 1874                 | Eingangsmotiv<br>identisch mit<br>FRANZ SCHUBERT:<br>Streichquartett Nr.<br>13 a-moll <i>Rosa-<br/>munde</i> op. 29 D<br>804 und Bezug zu<br>SCHUBERT: <i>Die<br/>Götter Griechen-<br/>lands</i> . Lied D 677! |

<sup>378</sup> Vgl. GISI, *Verdis Opern* 58; MEIER, 51; HOLLAND, 2-4; R.P.

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Forts.)

| Tonart                                    | Bedeutung                                                          | Werk VERDIS                                                              | Werkteil                                                                                                                                     | Ent-<br>stan-<br>den                                                                                              | Bemerkungen                                                                                                                                                  |  |
|-------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| F-Dur                                     | Unmöglichkeit,<br>einen Konsens zu<br>finden                       | <i>Attila</i>                                                            | Prolog 5. Szene: Duett<br>Ezio/Attila <i>L'orbe intero</i>                                                                                   | 1846                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           |                                                                    | <i>Macbeth</i>                                                           | 1. Akt 3. Szene: Duett<br>Macbeth/Banquo <i>Due<br/>vaticini compiuti or sono</i>                                                            | 1847                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           |                                                                    | <i>Rigoletto</i>                                                         | 1. Akt 7. Szene Duett<br>Rigoletto/Sparafucile                                                                                               | 1851                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           |                                                                    | <i>La forza del<br/>destino</i>                                          | 1. Akt 4. Szene Duett<br>Marchese/Alvaro                                                                                                     | 1862                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           |                                                                    | <i>Don Carlo</i>                                                         | 4. Akt 1. Szene Duett<br>Philipp/Grossinquisitor                                                                                             | 1867                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           | Verübeln;<br>Unmöglichkeit,<br>einen Konsens zu<br>finden          | <i>Simon<br/>Boccanegra</i>                                              | Prolog Duett Boccanegra/<br>Fiesco <i>Qual cieco fato a<br/>oltraggiarmi ti traea?</i>                                                       | 1857                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           | Unmöglichkeit,<br>herkunftsmässige<br>Hindernisse zu<br>überwinden | <i>La traviata</i>                                                       | 2. Akt Mitte: Violetta<br><i>Amami, Alfredo/Alfredo<br/>Addio</i>                                                                            | 1852                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           |                                                                    | <i>Messa da<br/>Requiem</i>                                              | 1. Satz, 1. Introitus: <i>Te<br/>deceat hymnus</i><br>(unbegleiteter motettischer<br>Chorsatz)<br>4. Satz: <i>Sanctus</i>                    | 1874                                                                                                              |                                                                                                                                                              |  |
|                                           | d-moll                                                             | Menschliche<br>Schwächen und<br>Übergriffe                               | <i>Rigoletto</i>                                                                                                                             | 3. Akt 5. Szene: Gewitter<br>über der Spelunke                                                                    | 1851                                                                                                                                                         |  |
|                                           |                                                                    | Locus horribilis =<br>grauenvoller Ort                                   | <i>Un ballo in<br/>maschera</i>                                                                                                              | 2. Akt am Anfang Amelias<br>Rezitativ <i>Ecco l'orrido<br/>campo</i><br>2. Akt Terzett Amelia/<br>Riccardo/Renato | 1859                                                                                                                                                         |  |
| <i>Messa da<br/>Requiem</i>               |                                                                    |                                                                          | 2. Satz, 3. Teil: Mezzoso-<br>pran-Arie <i>Liber scriptus<br/>proferetur, Stelle Judex<br/>ergo cum sedebit, quiquid<br/>latet apparebit</i> | 1874                                                                                                              | Im selben Todes-<br>rhythmus und<br>gleicher Tonart wie<br>WOLFGANG<br>AMADEUS MOZART<br><i>Il dissoluto punito<br/>ossia Don Giovanni</i><br>KV 527, Finale |  |
| Erkenntnis: Liebe ist<br>nicht erzwingbar | <i>Don Carlo</i>                                                   | 4. Akt 1. Szene: Monolog<br>König Philipps <i>Elle ne<br/>m'aime pas</i> | 1867                                                                                                                                         |                                                                                                                   |                                                                                                                                                              |  |

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Forts.)

| Tonart      | Bedeutung                                                               | Werk VERDIS                                                           | Werkteil                                                                                                             | Entstanden                          | Bemerkungen                                                                                                                                                                            |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| B-Dur       | Tonart der Erotik                                                       | <i>I Lombardi alla prima crociata</i>                                 | 2. Akt Finale nach der Taufe: <i>Oh non più dinanzi al cielo è delitto il nostro amor!</i>                           | 1843                                |                                                                                                                                                                                        |
|             |                                                                         | <i>Ernani</i>                                                         | 1. Akt 2. Szene: Kavatine der Elvira <i>Ernani, Ernani, involami!</i>                                                | 1844                                |                                                                                                                                                                                        |
|             |                                                                         | <i>I due Foscari</i>                                                  | 2. Akt Szene und Duett Jacopo Foscari/Lucrezia Contarini <i>Ah, sposo mio</i>                                        | 1844                                |                                                                                                                                                                                        |
|             |                                                                         | <i>Don Carlo</i>                                                      | 4. Akt 1. Szene Monolog König Philipps, Andante-Stelle                                                               | 1867                                | vgl. MEIER, 100                                                                                                                                                                        |
|             | Tonart der Erotik (angebotete Kultfigur und verachteter Wegwerfartikel) | <i>La traviata</i>                                                    | 1. Akt: Trinklied Alfredos <i>Libiamo ne' lieti calici</i>                                                           | 1852                                |                                                                                                                                                                                        |
|             | Verliebtheit                                                            | <i>Il trovatore</i>                                                   | 1. Akt 2. Szene Arie des Grafen Luna <i>Tace la notte</i>                                                            | 1853                                |                                                                                                                                                                                        |
| <i>Aida</i> |                                                                         | 1. Akt 1. Szene Romanze des Radamès <i>Celeste Aida, forma divina</i> | 1871                                                                                                                 | vgl. GERHARD, <i>Leierkasten</i> 79 |                                                                                                                                                                                        |
|             | Sublimation des Lichtvollen                                             | <i>Messa da Requiem</i>                                               | 2. Satz: <i>Dies irae dies illa</i> , Schlussteil: <i>Lacrymosa</i>                                                  | 1874                                |                                                                                                                                                                                        |
|             |                                                                         |                                                                       | 6. Satz: <i>Lux aeterna luceat eis</i>                                                                               |                                     |                                                                                                                                                                                        |
| g-moll      | Ausbrechen von Urängsten                                                | <i>Luisa Miller</i>                                                   | 2. Akt 2. Szene am Ende: Luisa im a capella-Quartett <i>Come celar le smanie</i>                                     | 1849                                | vgl. MEIER, 51                                                                                                                                                                         |
|             |                                                                         | <i>Messa da Requiem</i>                                               | 2. Satz: <i>Dies irae dies illa</i><br>7. Satz: <i>Libera me</i> , 2. Teil: <i>Dies irae dies illa</i>               | 1874                                |                                                                                                                                                                                        |
| Es-Dur      | Feiern, Triumph, Freude                                                 | <i>Aida</i>                                                           | 2. Akt 2. Szene: Triumphmarsch                                                                                       | 1871                                | Flammende Kritik am Säbelrasseln!<br>(Deutsch-französischer Krieg, vgl. VERDIS Brief an GHISLANZONI vom 08.09.1870 (vgl. GERHARD, <i>Leierkasten</i> 79; SCHWEIKERT, <i>Aida</i> 470)) |
|             | Kollektives Erleben                                                     | <i>Aida</i>                                                           | 1. Akt 2. Szene Finale: Prister, Ramfis, Radamès <i>Possente Fthà ... Tu che dal nulla – Nume, custode e vindice</i> | 1871                                |                                                                                                                                                                                        |
|             | Fehlender Handlungsspielraum für Aussenseiter gegen das Kollektiv       | <i>Giovanna d'Arco</i>                                                | 2. Akt 3. Szene Carlo VII/ Giacomo/Giovanna und Chor: Demontage der Titelheldin im Krönungsbild                      | 1845                                |                                                                                                                                                                                        |
|             |                                                                         | <i>La traviata</i>                                                    | 2. Akt Finale beim Eclat: Kantilene der unterlegenen Violetta <i>Alfredo, Alfredo, di questo core</i>                | 1852                                |                                                                                                                                                                                        |
| c-moll      | Ungewissheit                                                            | <i>Messa da Requiem</i>                                               | 7. Satz: <i>Libera me, Domine, de morte aeterna</i>                                                                  | 1874                                |                                                                                                                                                                                        |
|             |                                                                         | <i>La traviata</i>                                                    | 2. Akt: Violettas Einwände gegen Verzichtsforderung Vater Germonts <i>Ah, no! Tacete!</i>                            | 1852                                | vgl. MEIER, 67                                                                                                                                                                         |

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Forts.)

| Tonart         | Bedeutung                                                 | Werk VERDIS                                                                                                                                                              | Werkteil                                                                                                                                                        | Ent-<br>stan-<br>den | Bemerkungen                             |
|----------------|-----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-----------------------------------------|
| As-Dur         | Abschiedsgesang                                           | <i>Il trovatore</i>                                                                                                                                                      | 4. Akt 1. Szene Manrico<br><i>Ah! Che la morte ognora</i>                                                                                                       | 1853                 |                                         |
|                | Existenzielle Fragen<br>nach Woher und<br>Wohin           | <i>Rigoletto</i>                                                                                                                                                         | 2. Akt 8. Szene Duett zum<br>Aktschluss Rigoletto/Gilda<br><i>Si, vendetta, tremenda ...<br/>O mio padre, qual gioia<br/>feroce</i>                             | 1851                 |                                         |
|                |                                                           | <i>Il trovatore</i>                                                                                                                                                      | 1. Akt 2. Szene Leonores<br>Erzählung <i>Tacea la notte<br/>placida ... Di tale amor</i>                                                                        | 1853                 |                                         |
|                |                                                           | <i>Otello</i>                                                                                                                                                            | 2. Akt 2. Szene: Jagos<br>Credo (Monolog) <i>Vanne;<br/>la tua metà già vedo;</i><br>4. Akt 2. Szene: Gebet<br>Desdemonas <i>Ave Maria,<br/>piena di grazia</i> | 1886                 | vgl. HELBLING,<br><i>Shakespeare</i> 82 |
|                |                                                           | <i>La traviata</i>                                                                                                                                                       | 2. Akt: Verzichtsforderung<br>Vater Germonts an<br>Violetta <i>Ed a tai sensi un<br/>sacrificio chieggo</i>                                                     | 1852                 | vgl. MEIER, 67                          |
|                |                                                           | <i>La traviata</i>                                                                                                                                                       | 3. Akt Mitte: Liebesduett<br>Violetta /Alfredo <i>Parigi, o<br/>cara, noi lasceremo<br/>(Andante mosso)</i>                                                     | 1852                 |                                         |
|                | <i>Falstaff</i>                                           | 1. Akt 1. Szene: Falstaffs<br><i>L'onore!</i> (Monolog)<br>2. Akt 1. Szene: Falstaff<br><i>Alice è mia!</i><br>Falstaffs Devise, unbeirrt<br>den eigenen Weg zu<br>gehen | 1893                                                                                                                                                            |                      |                                         |
| Liederlichkeit | <i>Rigoletto</i>                                          | 1. Akt 1. Szene Ballade<br>des Herzogs <i>Questa o<br/>quella per me pari sono</i>                                                                                       | 1851                                                                                                                                                            | vgl. STROHM, 4       |                                         |
| f-moll         | Verübeln;<br>Unmöglichkeit,<br>einen Konsens zu<br>finden | <i>Simon<br/>Boccanegra</i>                                                                                                                                              | Prolog Duett Boccanegra/<br>Fiesco <i>Qual cieco fato a<br/>oltraggiarmi ti traea?</i>                                                                          | 1857                 |                                         |
|                |                                                           | <i>Macbeth</i>                                                                                                                                                           | 1. Akt 7. Szene: Duett<br>Macbeth/Lady Macbeth<br><i>Duncanò sar\`a qui?</i> , erstes<br>Cantabile                                                              | 1847                 | vgl. MEIER, 41                          |

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Forts.)

| Tonart                          | Bedeutung                                | Werk VERDIS                                                                                                                                                                       | Werkteil                                                                                                                                                                                                         | Ent-<br>stan-<br>den                                                                                                    | Bemerkungen                                                                                                                       |
|---------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Des-<br>Dur                     | Todesgedanken                            | <i>Macbeth</i>                                                                                                                                                                    | 4. Akt 1. Szene: Arie von Macduff <i>O figli, o figli miei</i> ;<br>4. Akt 2. Szene: Arie von Lady Macbeth <i>Una macchia è qui tuttora</i> ;<br>4. Akt 3. Szene: Arie von Macbeth <i>Pietà, rispetto, amore</i> | 1847                                                                                                                    | vgl. MEIER, 43, 99 und 141;<br>vgl. auch FRÉDÉRIC CHOPIN:<br><i>Klaviersonate b-moll op. 35</i> ,<br>Trauermarsch,<br>Trio (1839) |
|                                 | Vorübergehender Wohlklang bei Spannungen | <i>Il corsaro</i>                                                                                                                                                                 | 2. Akt: Chor und Hymne Ensembleszene                                                                                                                                                                             | 1848                                                                                                                    |                                                                                                                                   |
|                                 |                                          | <i>Rigoletto</i>                                                                                                                                                                  | 3. Akt 3. Szene Quartett Rigoletto/Gilda/Herzog/Maddalena auf der Strasse/im Wirtshaus                                                                                                                           | 1851                                                                                                                    |                                                                                                                                   |
|                                 |                                          | <i>Don Carlo</i>                                                                                                                                                                  | 1. Akt Duett Carlos/ Elisabeth <i>De quels transports poignants et doux</i>                                                                                                                                      | 1867                                                                                                                    |                                                                                                                                   |
|                                 |                                          | <i>Falstaff</i>                                                                                                                                                                   | 3. Akt 2. Teil: Harfenklang zu den Stimmen der jungen Verliebten Fenton und Nannetta auf dem höchsten Ton während der Jagd der maskierten Bürger auf Falstaff                                                    | 1893                                                                                                                    |                                                                                                                                   |
|                                 | Trost- und Überzeugungsversuch           | <i>La traviata</i>                                                                                                                                                                | 2. Akt Arie des Vater Germont <i>Di provenza il mar il suol</i> (Andante piuttosto mosso)                                                                                                                        | 1852                                                                                                                    |                                                                                                                                   |
| Grässlich oder verklärt sterben | <i>Rigoletto</i>                         | 3. Akt 10. Szene am Schluss: Gildas Sterbensabschied <i>Ah, ch'io taccia! A me ... a lui perdonate</i>                                                                            | 1851                                                                                                                                                                                                             | VERDI hatte 1838-1840 beide Kinder und seine Frau verloren.<br>Auch ROBERT SCHUMANN'S Requiem op. 148 steht in Des-Dur! |                                                                                                                                   |
|                                 | <i>La traviata</i>                       | 3. Akt: Einleitung zum Terzett Violetta/Alfredo und Giorgio Germont <i>Prendi quest'è l'immagine</i> (Andante sostenuto, am Eingang, in der Mitte und am Schluss der Sterbeszene) | ab 1847<br>1852                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                         |                                                                                                                                   |
| b-moll                          |                                          | <i>Messa da Requiem</i>                                                                                                                                                           | 2. Satz: <i>Dies irae dies illa</i> ,<br>Schlussteil: <i>Lacrymosa</i> ,<br>erste sieben Töne                                                                                                                    | 1874                                                                                                                    | vgl. MEIER, 117:<br>der Klage Philipps um Posa aus dem gestrichenen Duett des <i>Don Carlo</i> entnommen!                         |

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Forts.)

| Tonart                      | Bedeutung                                                                                          | Werk VERDIS                        | Werkteil                                                                                     | Ent-<br>stan-<br>den | Bemerkungen                           |
|-----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|---------------------------------------|
| Fis-Dur<br>=<br>Ges-<br>Dur | Kraft aus innerer Emigration der Versklavten, Erinnerung an schöne Zeiten, weit weg liegendes Ziel | <i>Nabucodonosor</i>               | 3. Akt 2. Szene: Gefangenenchor <i>Va pensiero sull'ali dorate</i>                           | 1842                 |                                       |
|                             | Trennungsschmerz                                                                                   | <i>Attila</i>                      | Prolog 7. Szene am Ende: Kavatine Forestos <i>Ella in potèr del barbaro</i>                  | 1846                 |                                       |
|                             |                                                                                                    | <i>Rigoletto</i>                   | 2. Akt 1. Szene: Arie des Herzogs von Mantua <i>Ella mi fu rapita</i>                        | 1851                 |                                       |
|                             |                                                                                                    | <i>La traviata</i>                 | 3. Akt Brieflektüre-Arie Violettas <i>Teneste la promessa</i>                                | 1852                 |                                       |
|                             | Isolation                                                                                          | <i>Stiffelio</i>                   | 2. Akt 1. Szene: Arie der Lina <i>Cielo! Dove son io</i>                                     | 1850                 |                                       |
|                             |                                                                                                    | <i>Don Carlo</i>                   | 5. Akt Anfang: Arie der Elisabeth <i>Tu che la vanità conoscesti del mondo</i>               | 1867                 | vgl. MEIER, 108                       |
|                             |                                                                                                    | <i>Otello</i>                      | 4. Akt 3. Szene: Otello <i>Desdemona! Desdemona! ... Ah! morta!</i>                          | 1886                 |                                       |
|                             | Politische Visionen                                                                                | <i>Les vêpres siciliennes</i>      | 2. Akt Anfang: Arie des Procida <i>O patria, o cara patria</i>                               | 1855                 |                                       |
|                             |                                                                                                    | <i>Simon Boccanegra</i>            | 2. Akt: Arie des Boccanegra <i>Fratricidi! Plebei! Patrizi! Popolo</i>                       | 1857                 |                                       |
|                             | Entschweben im Liebestod                                                                           | <i>Aida</i>                        | 4. Akt 2. Szene: Finales Duett Aida/Radamès <i>O terra, addio, addio, valle di pianti</i>    | 1871                 |                                       |
| Ferne, Traum                | <i>Un ballo in maschera</i>                                                                        | 1. Akt Riccardos Allegro brillante | 1859                                                                                         | vgl. MEIER, 84       |                                       |
| es-moll                     | Fehlender Handlungsspielraum für Aussenseiter gegen das Kollektiv                                  | <i>Rigoletto</i>                   | 1. Akt 15. Szene Schluss Rigoletto: <i>Ah! La maledizione!</i>                               | 1851                 |                                       |
|                             |                                                                                                    | <i>La traviata</i>                 | 2. Akt: Einknicken Violettas im Duett mit Vater Germont <i>Così alla misera</i>              | 1852                 |                                       |
|                             |                                                                                                    | <i>Il trovatore</i>                | 4. Akt 2. Szene Finale Manrico/Leonora/Graf Luna/Azucena <i>Ti scosta! / Non respingermi</i> | 1853                 | vgl. GERHARD, <i>Leierkasten</i> , 79 |
| = dis-moll                  | Isolation                                                                                          | <i>Simon Boccanegra</i>            | Prolog: Arie des alten Fiesco <i>A te l'estremo addio, pallagio altero</i>                   | 1857                 |                                       |

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Forts.)

| Tonart   | Bedeutung                                                            | Werk VERDIS                          | Werkteil                                                                                                                                                                                                         | Ent-<br>stan-<br>den | Bemerkungen                          |
|----------|----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|--------------------------------------|
| H-Dur    | Projektion eigener Bindungsunfähigkeit in die Frau, beissende Ironie | <i>Rigoletto</i>                     | 3. Akt 2. und 9. Szene: Kantilene des Herzogs von Mantua <i>La donna è mobile</i>                                                                                                                                | 1851                 |                                      |
| as-moll  | Unaufhaltsamer Fortgang im Leben hin zum Tod                         | <i>Il trovatore</i>                  | 4. Akt 1. Szene Männerchor <i>Miserere</i>                                                                                                                                                                       | 1853                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>Otello</i>                        | 3. Akt 3. Szene Otello <i>Dio! Mi potervi scagliar tutti i mali</i> (Monolog)                                                                                                                                    | 1886                 | vgl. HELBLING, <i>Shakespeare</i> 82 |
| E-Dur    | Unschuld                                                             | <i>Oberto conte di San Bonifacio</i> | 1. Akt 2. Szene: Kavatine der Leonora                                                                                                                                                                            | 1839                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>Un giorno di regno</i>            | 1. Akt 1. und 2. Szene Nr. 7 und Nr. 8                                                                                                                                                                           | 1840                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>La traviata</i>                   | Finale: Stelle der sterbenden Violetta: <i>Se una pudica vergine</i> (Poco più animato)                                                                                                                          | 1852                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>Quattro pezzi sacri</i>           | Nr. 4: <i>Te Deum</i> , Finale                                                                                                                                                                                   | 1898                 |                                      |
|          | Katharsis                                                            | <i>Alzira</i>                        | 2. Akt 9. Szene Finale Gusmano <i>Altre virtù</i>                                                                                                                                                                | 1845                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>Otello</i>                        | 4. Akt 3. Szene Finale: Suizid des Otello nach seinem Mord an seiner Gattin <i>Pria d'ucciderti ... sposa ... ti baciai</i>                                                                                      | 1886                 |                                      |
|          | Aussenseitertum                                                      | <i>Rigoletto</i>                     | 2. Akt 4. Szene: Rigoletto <i>Cortigiani, vil razza dannata</i>                                                                                                                                                  | 1851                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>Il trovatore</i>                  | 2. Akt 1. Szene Azucena <i>Stride la vampa!</i> (Beginn)                                                                                                                                                         | 1853                 | vgl. GERHARD, <i>Leierkasten</i> 79  |
|          | Liebesglück                                                          | <i>Otello</i>                        | 1. Akt 3. Szene: Duett Otello/Desdemona <i>Già nella notte densa</i>                                                                                                                                             | 1886                 |                                      |
|          |                                                                      |                                      | 2. Akt 3. Szene am Ende: Chöre des Freudenfeuers und der Huldigung an Desdemona <i>Dove guardi splendono</i>                                                                                                     |                      |                                      |
| des-moll | Todesgedanken                                                        | <i>Macbeth</i>                       | 4. Akt 1. Szene: Arie von Macduff <i>O figli, o figli miei</i> ;<br>4. Akt 2. Szene: Arie von Lady Macbeth <i>Una macchia è qui tuttora</i> ;<br>4. Akt 3. Szene: Arie von Macbeth <i>Pietà, rispetto, amore</i> | 1847                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>Rigoletto</i>                     | 3. Akt 10. Szene in fine (Finale) Rigoletto: <i>Ah! La maledizione!</i>                                                                                                                                          | 1851                 |                                      |
|          |                                                                      | <i>La traviata</i>                   | 3. Akt Schlussakkorde                                                                                                                                                                                            | 1853                 |                                      |

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Forts.)

| Tonart | Bedeutung                                  | Werk VERDIS                                    | Werkteil                                                                                                                                                                                                 | Ent-<br>stan-<br>den                                                     | Bemerkungen                                                                         |  |
|--------|--------------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--|
| A-Dur  | Kennzeichnung von<br>Autoritäten           | <i>La battaglia di<br/>Legnano</i>             | 3. Akt 1. Szene: Schwur<br>des Arrigo <i>Campioni della<br/>morte ... giuram d'Italia</i>                                                                                                                | 1848                                                                     |                                                                                     |  |
|        |                                            | <i>Don Carlo</i>                               | 2. Akt 2. Szene Schleier-<br>lied der Prinzessin Eboli<br>mit dem Refrain des<br>Pagen in der Oberterz <i>Nel<br/>giardin del bello saracin<br/>ostello</i>                                              | 1867                                                                     |                                                                                     |  |
|        |                                            | <i>Aida</i>                                    | 4. Akt 1. Szene Gerichts-<br>szene: Chor der Priester<br><i>Traditor! ... Radamès, è<br/>deciso il tuo fato</i>                                                                                          | 1871                                                                     |                                                                                     |  |
|        |                                            | <i>Messa da<br/>Requiem</i>                    | 1. Satz, Introitus: <i>Et lux<br/>perpetua luceat eis</i><br>1. Satz, <i>Kyrie eleison</i><br>2. Satz, <i>Dies irae</i> ,<br>Schlussteil: <i>Lacrymosa</i> ,<br>Schlusszeile <i>Dona eis<br/>requiem</i> | 1874                                                                     | Im selben<br>Todesrhythmus<br>wie unter d-moll<br><i>Judex ergo cum<br/>sedebit</i> |  |
| D-Dur  | Menschliche<br>Schwächen und<br>Übergriffe | <i>Rigoletto</i>                               | 3. Akt 5. Szene: Gewitter<br>über der Spelunke                                                                                                                                                           | 1851                                                                     |                                                                                     |  |
|        |                                            | <i>Locus horribilis =<br/>grauenvoller Ort</i> | <i>Un ballo in<br/>maschera</i>                                                                                                                                                                          | 2. Akt am Anfang Amelias<br>Rezitativ <i>Ecco l'orrido<br/>campo</i>     | 1859                                                                                |  |
|        |                                            | Erkenntnis: Liebe ist<br>nicht erzwingbar      | <i>Don Carlo</i>                                                                                                                                                                                         | 4. Akt 1. Szene: Monolog<br>König Philipps <i>Elle ne<br/>m'aime pas</i> | 1867                                                                                |  |

## VERDIS Charakterisierung von Stimmungen durch Tonarten

Tabelle 11 (Schluss)

| Tonart | Bedeutung                                            | Werk VERDIS                           | Werkteil                                                                                                                                             | Ent-<br>stan-<br>den | Bemerkungen                                                                          |
|--------|------------------------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| G-Dur  | Gesang als<br>seelische<br>Beglückung                | <i>Nabucodonosor</i>                  | 2. Akt 2. Szene: Zaccarias' Schwärmen vom Psalmengesang in künftigen Tempeln <i>Vieni o Levita ... E di canti a te sacrati ogni tempio resuonerà</i> | 1842                 |                                                                                      |
|        |                                                      | <i>I Lombardi alla prima crociata</i> | 4. Akt Finale: Prozession der Kreuzfahrer <i>Te lodiamo gran Dio</i>                                                                                 | 1843                 |                                                                                      |
|        | Ausdruck des eigenen Glücks                          | <i>Luisa Miller</i>                   | 2. Akt 2. Szene am Ende Federica, Walter und Wurm im a capella-Quartett <i>Un sogno di letizia</i>                                                   | 1849                 | vgl. MEIER, 51                                                                       |
|        | Sehnsucht nach Heimat und Liedern des eigenen Sohnes | <i>Il trovatore</i>                   | 4. Akt 2. Szene Beginn des Finale, Azucena im Kerker <i>Ai nostri monti</i>                                                                          | 1853                 |                                                                                      |
|        | Bedürfnis nach Schutz und Geborgenheit               | <i>La forza del destino</i>           | 2. Akt 1. Szene: Feierliches Ensemble<br>2. Akt 5. Szene Chor der Mönche <i>Venite, adoremus et procedamus ante Deum (Adagio)</i>                    | 1862                 |                                                                                      |
|        |                                                      | <i>Messa da Requiem</i>               | 2. Satz, <i>Dies irae</i> , Schlussteil: <i>Lacrymosa, Amen</i> nach der Schlusszeile <i>Dona eis requiem</i>                                        | 1874                 | Oder ist das Amen als Fragezeichen gemeint? (So in Frageform HOLLAND, <i>Tod 3</i> ) |
| e-moll | Gefallene Mädchen, Hexen, Ketzer, Zigeuner, Hofnarr  | <i>Aida</i>                           | 3. Akt: Nachtszene am Ufer des Nils Aida (von Amonasro genötigt, Radamès zum Verrat zu bringen) <i>Ciel! Mio padre!</i>                              |                      | Kirchlicher Zensur besonders verpönte Darstellungen moralisch Marginalisierter!      |
|        |                                                      | <i>Streichquartett</i>                |                                                                                                                                                      | 1871                 |                                                                                      |

**162** Zum Vergleich ist es hilfreich, sich in der Musikkultur der grössten Meister unter den Tonschöpfern umzusehen nach typischerweise verwendeten Tonarten zur Charakterisierung von Stimmungen und die Übereinstimmungen zwischen VERDI und andern grossen Meistern dies- und jenseits Italiens festzustellen. Solche Übereinstimmungen sind in der nachstehenden Tabelle in den Kolonnen „Charakteristik“ unterstrichen aufgeführt:

## Zum Vergleich: Stark frequentierte Bedeutung der Tonarten in der neueren Musikgeschichte<sup>379</sup>

Tabelle 12 (Anfang)

| Dur-Tonarten |                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | parallele Moll-Tonarten |                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Art          | Charakteristik                                                                                         | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Art                     | Charakteristik                                                                                                                                                                                                      | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| C            | Tonart des klaren <u>Lichts</u> , Wachheit, Stärke, Positives; kann auch trivial sein, diatonisch      | <ul style="list-style-type: none"> <li>• JOHANN SEBASTIAN BACH: Wohltemperiertes Clavier I BWV 901: Präludium I</li> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 1. Klavierkonzert op. 15</li> <li>• JOSEPH HAYDN: Die Schöpfung, Nr. 1: „Und es ward Licht!“</li> <li>• JOSEPH HAYDN: Streichquartett op. 76 Nr. 3 Hob III:76 c „Kaiser-Quartett“</li> <li>• WOLFGANG AMADEUS MOZART: Messe KV 317 „Krönungsmesse“</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: 8. Symphonie D 944 „Grosse C-Dur-Symphonie“ = Gasteiner</li> </ul>                                                                                                                                         | a                       | <u>Sehnsuchts</u> tonart, <u>lyrisch-schwermütig</u> , <u>poetisch</u> , <u>trötzig-rhythmisch</u> , <u>chromatisch</u>                                                                                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>• JOHANN SEBASTIAN BACH: 1. Violinkonzert BWV 1041</li> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 7. Symphonie op. 92, 2. Satz</li> <li>• EDWARD GRIEG: Klavierkonzert op. 16</li> <li>• GUSTAV MAHLER: 6. Symphonie</li> <li>• FELIX MENDELSSOHN: 3. Symphonie op. 56 „Schottische“</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: Cellosonate D 821 „Arpeggione-Sonate“</li> <li>• ROBERT SCHUMANN: 1. Streichquartett op. 41 Nr. 1</li> </ul>                                                                                                                                           |
| F            | Naturtonart, Naturerleben, zart, innerlich, dienende Liebe, poetisch, humoristisches Element, religiös | <ul style="list-style-type: none"> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 5. Violinsonate op. 24 „Frühlings-Sonate“</li> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 6. Symphonie op. 68 „Pastorale“</li> <li>• ANTONÍN DVOŘÁK: 12. Streichquartett op. 96 „Amerikanisches Streichquartett“</li> <li>• JOSEPH HAYDN: Streichquartett op. 3 Nr. 5 Hob III:17 „Serenaden-Quartett“</li> <li>• GUSTAV MAHLER: 5. Symphonie, 3. Satz: Adagietto für Streicher und Harfe</li> <li>• WOLFGANG AMADEUS MOZART: Divertimento KV 522 „Dorfmusikantensexett“ / „Ein musikalischer Spass“</li> <li>• ROBERT SCHUMANN: Konzertstück für 4 Hörner und Orchester op. 86</li> </ul> | d                       | <u>starre</u> , <u>erstorbene Natur</u> , <u>Grab</u> , <u>Tod</u> , <u>Todesmächte</u> , <u>Starres</u> , <u>Steinernes ausdrückend</u> , <u>gewaltig</u> , <u>stark</u> , <u>ernst</u> , <u>Tonart des Fluchs</u> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 9. Symphonie op. 125: Kopfsatz</li> <li>• JOHANNES BRAHMS: 1. Klavierkonzert op. 15</li> <li>• ANTON BRUCKNER: 9. Symphonie, 1. Satz</li> <li>• JOSEPH HAYDN: 26. Symphonie Hob I:26 „Lamentatione“</li> <li>• JOSEPH HAYDN: 11. Messe Hob XXII:11 „De angustiis“ / „Nelson-Messe“</li> <li>• GUSTAV MAHLER: 3. Symphonie</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: 14. Streichquartett D 810. „Der Tod und das Mädchen“</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: Liedzyklus „Schwanengesang“ D 957 Nr. 4: Ständchen („Leise flehen meine Lieder“)</li> </ul> |

<sup>379</sup> Die Charakteristiken nach MARTIN STUDER (Manuscript 1993). Die unterstrichenen Charakteristika sind für die selben Tonarten auch bei VERDI zu finden.

## Zum Vergleich: Stark frequentierte Bedeutung der Tonarten in der neueren Musikgeschichte

Tabelle 12 (Forts.)

| Dur-Tonarten |                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | parallele Moll-Tonarten |                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Art          | Charakteristik                                                                                                                                                                     | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Art                     | Charakteristik                                                                                                                                                         | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| B            | positive Tonart, Ahnung/Hoffnung des Lichts, Sternentonart, auch: <u>Liebestonart</u> , jugendlich, Waldstimmung, schattige Natur, <u>liebende Erwartung</u> , Glaube an das Licht | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: Trio für Klavier, Klarinette + Cello op. 11 „Gassenhauer-Trio“</li> <li>JOHANNES BRAHMS: 2. Klavierkonzert op. 83</li> <li>ANTON BRUCKNER: 5. Symphonie</li> <li>WOLFGANG AMADEUS MOZART: 27. Klavierkonzert KV 595</li> <li>FRANZ SCHUBERT: „Der Hirt auf dem Felsen“ op. post. 129 D 965</li> <li>ROBERT SCHUMANN: 1. Symphonie op. 38 „Frühlingsymphonie“</li> </ul>                                                                                                                    | g                       | <u>Tonart des Verzagens, des Aufgebens, Todesahnung, Tragik des Weltgeschehens, tiefster Schmerz, Hoffnungslosigkeit, tragische Färbung, auch: <u>gütig, weise</u></u> | <ul style="list-style-type: none"> <li>FELIX MENDELSSOHN: 1. Klavierkonzert op. 25</li> <li>WOLFGANG AMADEUS MOZART: 40. Symphonie KV 550</li> <li>WOLFGANG AMADEUS MOZART: Zauberflöte KV 620: Arie der Pamina</li> <li>SERGEJ RACHMANINOV: 4. Klavierkonzert op. 40</li> <li>PJOTR ILJITSCH TSCHAJKOWSKI: 1. Symphonie op. 13 „Winterträume“</li> <li>RICHARD WAGNER: Tristan und Isolde: 3. Akt (grösstes g-moll der dramatischen Musik)</li> </ul>                                                                                                                           |
| Es           | starker, positiver, <u>kämpferischer Charakter</u> , <u>heroisch</u> , innerliche Urtiefe, innerliches Licht (Weihnacht)                                                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 3. Symphonie op. 55 „Eroica“</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 5. Klavierkonzert op. 73 „Kaiserkonzert“</li> <li>JOHANNES BRAHMS: Horntrio op. 40</li> <li>ANTON BRUCKNER: 4. Symphonie „Romantische“</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Grande Polonaise brillante mit Andante spianato für Klavier und Orchester op. 22</li> <li>GUSTAV MAHLER: 8. Symphonie „Sinfonie der Tausend“</li> <li>ROBERT SCHUMANN: 3. Symphonie op. 97 „Rheinische“</li> <li>RICHARD WAGNER: Rheingold: Beginn</li> </ul> | c                       | <u>durch Kampf zum Sieg, starker, (positiver), kämpferischer Charakter. (Helden-)Tragik, Trauer, Zorn, <u>seelische Tiefe</u></u>                                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 5. Symphonie op. 67 „Schicksalssymphonie“</li> <li>ANTON BRUCKNER: 8. Symphonie, 1. Satz</li> <li>ANTONÍN DVOŘÁK: Symphonische Dichtung op. 110 „Die Waldtaube“: Trauermarsch</li> <li>GUSTAV MAHLER: 2. Symphonie „Auferstehung“</li> <li>WOLFGANG AMADEUS MOZART: Messe KV 427 „Grosse c-moll-Messe“</li> <li>FRANZ SCHUBERT: 4. Symphonie D 417 „Tragische Symphonie“</li> <li>SERGEJ RACHMANINOV: 2. Klavierkonzert op. 18</li> <li>RICHARD WAGNER: Götterdämmerung (Trauermusik auf Siegfrieds Tod)</li> </ul> |

## Zum Vergleich: Stark frequentierte Bedeutung der Tonarten in der neueren Musikgeschichte

Tabelle 12 (Forts.)

| Dur-Tonarten |                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | parallele Moll-Tonarten |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Art          | Charakteristik                                                                                                                                       | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Art                     | Charakteristik                                                                                                                                                  | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| As           | dunkelste aller Dur-Tonarten, mystische Tonart, Licht in der Finsternis, <u>Adventszeit, Andacht, Religion, tiefe Ruhe, Arpeggien, Feierlichkeit</u> | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 12. Klaviersonate op. 26</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 31. Klaviersonate op. 110</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Polonaise op. 53 „Heroische“</li> <li>FRANZ SCHUBERT: „Der Musensohn“ op. 92 Nr. 1, D 764</li> <li>FRANZ SCHUBERT: Auf dem Wasser zu singen („Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen“) op. 72 D 774</li> <li>RICHARD WAGNER: Tristan und Isolde, 2. Akt: Liebesduett</li> <li>RICHARD WAGNER: Parsifal (Gral-Tonart)</li> </ul>                  | f                       | düsterste aller Moll-Tonarten, <u>dichteste Finsternis, Todesfinsternis, dämonisch, hoffnungslos. Einsamkeit, erschütternd, unerlöst, finstere Leidenschaft</u> | <ul style="list-style-type: none"> <li>JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion BWV 245 Nr. 63 Sopran-Arie „Zerfließe, mein Herze“</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 23. Klaviersonate op. 57 „Appassionata“</li> <li>ANTON BRUCKNER: 9. Symphonie, 1. Satz (f-moll-Stelle) (1887-1896)</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Phantasie op. 49</li> <li>JOSEPH HAYDN: 49. Symphonie Hob I:49 „La Passione“ (1768)</li> <li>FELIX MENDELSSOHN: 6. Streichquartett „Requiem“ op. 80</li> <li>FRANZ SCHUBERT: Oratorium Stabat Mater D 383</li> <li>PJOTR ILJITSCH TSCHAJKOWSKI: Der Sturm. Orchesterphantasie nach SHAKESPEARE op. 18 (1873)</li> <li>PJOTR ILJITSCH TSCHAJKOWSKI: Hamlet. Phantasie-Ouverture für Orchester nach SHAKESPEARE op. 67 (1888)</li> </ul> |
| Des / Cis    | Krisentonart, <u>zweischneidige Tonart: nieder und sinnlich gegenüber hoch und weihvoll, Abgrund, Todesmächte, November, Sterbezeit</u>              | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 23. Klaviersonate op. 57 f-moll „Appassionata“, 2. Satz</li> <li>ANTON BRUCKNER: 8. Symphonie, 2. Satz (weihevollstes Des-Dur!)</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: 15. Prélude op. 28 Nr. 15 „Regentropfen-Prélude“</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Klaviersonate op. 35, 3. Satz: Trauermarsch, Trio</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Berceuse op. 57</li> <li>RICHARD WAGNER: Ring: Walhall-Tonart!</li> <li>RICHARD WAGNER: Tannhäuser: Sinnlichste Liebe, Venus-Tonart</li> </ul> | b                       | <u>Todes-Tonart, stark finster, Tonart des harten Todeskampfes. Bitternis des Todes</u>                                                                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>ANTON BRUCKNER: 9. Symphonie, 1. Satz: b-moll-Passage</li> <li>ANTON BRUCKNER: Missa solennis (1854)</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Klaviersonate op. 35</li> <li>PJOTR ILJITSCH TSCHAJKOWSKI: 1. Klavierkonzert op. 23</li> <li>RICHARD WAGNER: Parsifal, 3. Akt (Schluss)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

## Zum Vergleich: Stark frequentierte Bedeutung der Tonarten in der neueren Musikgeschichte

*Tabelle 12 (Forts.)*

| Dur-Tonarten |                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | parallele Moll-Tonarten |                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Art          | Charakteristik                                                                                                                           | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Art                     | Charakteristik                                                                                                                                                             | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Ges/Fis      | Schwellentonart, <u>Übergang</u> <u>Leben/Tod</u> und Tag/Nacht oder irdisch/geistig und äusserlich/innerlich, aber auch <u>Dekadenz</u> | <ul style="list-style-type: none"> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Barcarolle op. 60</li> <li>GUSTAV MAHLER: 10. Symphonie: Adagio (Fis-Dur)</li> <li>FRANZ SCHUBERT: Impromptu op. 90 D 899 Nr. 3 (Ges-Dur)</li> <li>PJOTR ILJITSCH TSCHAJKOWSKI: Capriccio für Klavier op. 8 (1870);</li> <li>RICHARD WAGNER: Der Ring des Nibelungen: Wabernde Lohe (Fis-Dur)</li> <li>RICHARD WAGNER: Tannhäuser, 3. Akt (Gebet der Elisabeth: Ges-Dur)</li> </ul> | dis/es                  | Schwellentonart, <u>Übergang</u> <u>Wachen/Schlafen</u> und <u>Leben/Sterben</u> , <u>Tod</u> , zeigt <u>Ernst/Tragik</u> des <u>Übergangs</u>                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>JOHANN SEBASTIAN BACH: Wohltemperiertes Clavier II BWV 902: Fuge VIII</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: Einleitung zum Oratorium „Christus am Ölberge“ op. 85</li> <li>JOHANNES BRAHMS: Trio für Violine, Horn und Klavier op. 40, 3. Satz Andante mesto (1865)</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Polonaise op. 26 Nr. 2 „Sibirische“ oder „Revolutions-Polonaise“</li> <li>ROBERT SCHUMANN: Manfred op. 115</li> </ul> |
| H            | Tonart der Verklärung, <u>schwebend</u> , quasi Stunde vor Sonnenuntergang, verklärter Nachtglanz, Zauber einer Sommernacht              | <ul style="list-style-type: none"> <li>JOHANNES BRAHMS: Klaviertrio op. 8 (BRAHMS' „wilder Bube“)</li> <li>ANTONÍN DVOŘÁK: Notturmo für Streicher op. 40</li> <li>JOSEPH HAYDN: 46. Symphonie Hob I:46</li> <li>RICHARD WAGNER: Tristan und Isolde, 3. Akt: Liebestod</li> </ul>                                                                                                                                                            | gis/as                  | <u>schmerzliche Abschiedsstimmung</u> , <u>tragischer Ernst</u> , auch: <u>verlorenes Glück</u> , <u>seelische Melancholie</u> , <u>scheidendes Licht</u> , <u>klagend</u> | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 12. Klaviersonate op. 26</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 31. Klaviersonate op. 110 Adagiosatz: Arioso dolente</li> <li>RICHARD WAGNER: Tristan und Isolde: 2. Akt Schluss</li> <li>RICHARD WAGNER: Parsifal: 2. Akt</li> </ul>                                                                                                                                                          |

## Zum Vergleich: Stark frequentierte Bedeutung der Tonarten in der neueren Musikgeschichte

Tabelle 12 (Forts.)

| Dur-Tonarten |                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | parallele Moll-Tonarten |                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Art          | Charakteristik                                                                                                                                                                                             | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Art                     | Charakteristik                                                                                                               | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| E            | wärmste aller Tonarten, romantisch, poetisch, Höhepunkt der Poesie und der Romantik, Sonnen-tonart, berührt das Göttliche, Tonart unerreichter Ideale, Heiligkeit einer andern Welt, tiefgründigste Tonart | <ul style="list-style-type: none"> <li>• JOHANN SEBASTIAN BACH: 2. Violinkonzert BWV 1042</li> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: Ouvertüre zu „Fidelio“ (1814)</li> <li>• JOHANNES BRAHMS: 4. Symphonie e-moll op. 98, 2. Satz Zieltonart des phrygischen e-moll (Andante moderato)</li> <li>• ANTON BRUCKNER: 7. Symphonie (1883)</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: 7. Symphonie „Unvollendete“ D 759, 2. Satz (1822)</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: Liedzyklus „Die Winterreise“ op. 89 Nr. 5 D 911 Nr. 5: Der Lindenbaum („Am Brunnen vor dem Tore“)</li> <li>• RICHARD WAGNER: Parsifal: E-Dur-Stelle</li> </ul> | cis                     | helle Molltonart; Schönheit und Wärme in Schwermut und Sehnsucht getaucht, ruhevolle, stille Romantik, Mondschein, Sehnsucht | <ul style="list-style-type: none"> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 14. Klaviersonate op. 27 Nr. 2 „Mondschein“</li> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 14. Streichquartett op. 131</li> <li>• GUSTAV MAHLER: 5. Symphonie, 1. Satz Trauermarsch</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: Phantasie (in C-Dur) für Klavier „Wandererphantasie“ op. 15 D 760, Adagio-Stelle</li> </ul>                                                                                                                                                                    |
| A            | Höhepunkt des Tonartenkreises, licht, romantisch, leicht, poetisch, humoristisches Element, religiös                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• JOHANNES BRAHMS: 2. Violinsonate op. 100 „Thuner Sonate“</li> <li>• FRÉDÉRIC CHOPIN: Polonaise op. 40/1 „Militär-Polonaise“</li> <li>• JOSEPH HAYDN: 59. Symphonie Hob I:59 „Feuer-Symphonie“</li> <li>• FELIX MENDELSSOHN: 4. Symphonie op. 90 „Italienische Symphonie“</li> <li>• WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klarinettenkonzert KV 622</li> <li>• FRANZ SCHUBERT: Quintett für Klavier, Violine, Viola, Cello + Kontrabass op. 114 D 667 „Forellenquintett“</li> <li>• RICHARD WAGNER: Lohengrin</li> </ul>                                                | fis                     | Katastrophen-tonart, tiefster Abgrund, tiefste Absturzgefahr, abwärts drückend, (seelisches) Leiden                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>• JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion BWV 245 Nr. 19: Tenor-Arie „Ach mein Sinn, wo willst du hin?“</li> <li>• LUDWIG VAN BEETHOVEN: 29. Klaviersonate op. 106 „Hammerklavier-Sonate“: Adagio</li> <li>• ANTONÍN DVOŘÁK: Dumki-Trio op. 90, 5. Satz: fis-moll-Stelle</li> <li>• JOSEPH HAYDN: 45. Symphonie Hob I:45 „Abschiedssymphonie“</li> <li>• SERGEJ RACHMANINOV: 1. Klavierkonzert op. 1</li> <li>• CARL MARIA VON WEBER: Freischütz WeV C.7: Wolfsschluchtmusik</li> </ul> |

## Zum Vergleich: Stark frequentierte Bedeutung der Tonarten in der neueren Musikgeschichte

*Tabelle 12 (Schluss)*

| Dur-Tonarten |                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | parallele Moll-Tonarten |                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Art          | Charakteristik                                                                                                                                                       | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Art                     | Charakteristik                                                                                                                                                              | Literaturbeispiele                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| D            | stärkste aller Tonarten, Sieg, siegreiches Überwinden, Erlösung, Ruhm, Denken, höchstes Licht, siegender Held, Trompeten, Oktaven                                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: Violinkonzert op. 61</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: Missa Solemnis op. 123</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 9. Symphonie op. 125: Finale</li> <li>JOHANNES BRAHMS: 2. Symphonie op. 73</li> <li>JOHANNES BRAHMS: Violinkonzert op. 77</li> <li>JOSEPH HAYDN: 53. Symphonie Hob I:53 „L'impériale“</li> <li>GUSTAV MAHLER: 1. Symphonie „Titan“</li> <li>GUSTAV MAHLER: 9. Symphonie</li> </ul>                                                                                                                                     | h                       | edle Sehnsuchts-tonart, menschliche Sündenschuld, Umheirren, Wähnen, Empordringen, Emporstürmen, Abgrundefahr, tiefe Zerknirschung, auch: demütig; dämonische Nuance: Fluch | <ul style="list-style-type: none"> <li>JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe BWV 232</li> <li>JOHANN SEBASTIAN BACH: 1. Violin-Partita BWV 1002</li> <li>ANTONÍN DVOŘÁK: Cellokonzert op. 104</li> <li>FRANZ SCHUBERT: 7. Symphonie D 759 „Unvollendete“: Kopfsatz</li> <li>PJOTR TSCHAJKOWSKI: 6. Symphonie op. 74 „Pathétique“</li> <li>RICHARD WAGNER: Walküre (Walkürentonart)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| G            | anmutig, verliebt, inneres (Liebes-) Feuer, lieblich, schlicht, bescheiden, menschlicher Übermut, sinnlich, aber auch sentimental, langweilig, jugendlich, Matenzeit | <ul style="list-style-type: none"> <li>JOHANN SEBASTIAN BACH: Weihnachtsoratorium BWV 248: Sinfonia</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 1. Violinromanze op. 40</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 4. Klavierkonzert op. 58</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: Rondo a capriccio op. 129 „Die Wut über den verlorenen Groschen“</li> <li>JOHANNES BRAHMS: 1. Violinsonate op. 78 „Regenliedsonate“</li> <li>CAMILLE SAINT-SAËNS: Carnaval des animaux, 9. Satz „Le cygne“</li> <li>FRANZ SCHUBERT: 15. Streichquartett op. 161 D 887</li> <li>RICHARD WAGNER: Götterdämmerung, 1. Akt (Gutrune)</li> </ul> | e                       | helle, relativ starke Molltonart, erhaben, ernst, tiefes Menschenleid, Trauer des liebevollen Herzens, Klage, helle Mondnacht                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 8. Streichquartett op. 59 Nr. 2 „2. Rasumowskiquartett“</li> <li>LUDWIG VAN BEETHOVEN: 27. Klaviersonate op. 90</li> <li>JOHANNES BRAHMS: 4. Symphonie op. 98</li> <li>ANTON BRUCKNER: 2. Messe</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: 1. Klavierkonzert op. 11</li> <li>FRÉDÉRIC CHOPIN: Prélude op. 25 Nr. 5</li> <li>ANTONÍN DVOŘÁK: 9. Symphonie op. 98 „Aus der neuen Welt“</li> <li>JOSEPH HAYDN: 44. Symphonie Hob I:44 „Trauersymphonie“</li> <li>GUSTAV MAHLER: 7. Symphonie „Lied der Nacht“</li> <li>FELIX MENDELSSOHN: Violinkonzert op. 64</li> <li>BEDŘICH SMETANA: 1. Streichquartett „Aus meinem Leben“</li> <li>BEDŘICH SMETANA: Ma Vlásta, 2. symphonische Dichtung: „Die Moldau“, 1. Thema</li> <li>PJOTR TSCHAJKOWSKI: 5. Symphonie op. 64</li> </ul> |

### b. VERDIS geistliche Werke

**163** VERDIS geistliche Werke können nach allem Dargelegten nicht als Vertonungen kirchlicher Gebete beabsichtigt gewesen sein. Bereits das *Tantum ergo* von 1826 und die 1835 in Busseto uraufgeführte frühe *Messa di gloria*, die noch nichts vom grossen Meister erahnen lassen, sondern ein Sammelsurium musikalischer Versatzstücke darstellen, sind von einem zunehmend kleruskritisch eingestellten Jungmusiker niedergeschrieben worden. Und die geistliche (klerikale) wie weltliche obrigkeitliche Zensur, die ihm dramatische Einfälle

kirchlicher Gesänge auf der Bühne eins ums andere Mal vereitelte<sup>380</sup>, machte den jungen VERDI auch nicht zum Kirchenanhänger. So wurden weder die Pasticcio-Messe zu ROSSINIS erstem Todestag noch das *Requiem* recht eigentlich geistliche Werke des mittlerweile arrivierten Meisters. Vielmehr ist das *Requiem* ein sehr wohl religiöses, aber keineswegs geistliches Drama.<sup>381</sup> Wie MOZART im Kyrie seines *Requiem*s KV 626 und zuvor bereits in der *grossen c-moll-Messe* KV 427<sup>382</sup> Fugenstudien im Lichte der grossen Meister GEORG FRIEDRICH HÄNDEL und JOHANN SEBASTIAN BACH verfasste, so war VERDI in einigen seiner geistlichen Alterswerke daran interessiert, den *stile antico* eines PIERLUIGI DA PALESTRINA (1514-1594) ins 19. Jahrhundert zu übersetzen – nicht etwa darauf zurückzugreifen, wohl aber ihn als genuin italienisch der deutschen Instrumentalmusik gegenüberzustellen. Das Schlusswerk der *Quattro pezzi sacri*, das *Te Deum* für Doppelchor und Orchester, liess VERDI anstelle eines triumphalen Schlusses in einem Fragezeichen verklingen.<sup>383</sup> Die vorangehenden *Laudi alla Vergine* vertonten eine Passage aus DANTE ALIGHIERIS (1265-1321) *Divina Commedia*.<sup>384</sup> Auch im *Pater noster* und im *Ave Maria* setzte VERDI anstelle lateinischer kirchlicher Gebete dichterische italienische Fassungen DANTE ALIGHIERIS in Töne: Bei alledem ging es VERDI also um *italienische Nationalkultur*.<sup>385</sup>

### c. Lieder

**164** GIUSEPPE VERDI hat nur wenige Dutzend Lieder komponiert, die meisten davon als 25- und als 32-Jähriger. Im Vergleich mit FRANZ SCHUBERTS Liedschaffen erscheinen VERDIS kammermusikalische Gesänge kaum der Rede wert. FRANZ SCHUBERT war dafür als Dramatiker alles andere denn erfolgreich. Kaum eine seiner über 20 Opern und Singspiele hat mehr denn ein ärmliches Nischendasein zu erringen vermocht<sup>386</sup>. Interessant ist jedoch, dass FRANZ SCHUBERT und GIUSEPPE VERDI beide ziemlich zu Beginn ihrer Karriere die folgenden zwei Gedichte JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832) vertont haben:

#### Vertonungen von GOETHE-Gedichten durch SCHUBERT und durch VERDI

Tabelle 13

| GIUSEPPE VERDI (1813-1901)                                                                                                                         | Jahr | FRANZ SCHUBERT (1797-1828)                                                                                                                     | Jahr |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <i>Perduta ho la pace</i> . Romanze auf JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: <i>Meine Ruh ist hin</i> in der Übertragung von LUIGI BALESTRA (1803-1863)     | 1838 | FRANZ SCHUBERT <i>Gretchen am Spinnrad</i> op. 2 D 118: <i>Meine Ruh ist hin</i> (d-moll, 6/8)                                                 | 1814 |
| <i>Deh, pietoso, oh Addolorata</i> . Romanze auf Gretchens Gebet nach JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832) in der Übertragung von LUIGI BALESTRA | 1838 | FRANZ SCHUBERT <i>Gretchen im Zwinger</i> D 564 (Fragment) <i>Ach neige, du Schmerzenseiche</i> (b-moll, 4/4; Erstausgabe ANTON DIABELLI 1838) | 1817 |

Die Vertonungen dieser beiden Gretchengesänge des deutschen Dichtersfürsten durch die beiden ungleichen Meister menschlicher Gesangskunst in Wien und Sant'Agata liegen gut zwei Jahrzehnte auseinander. Sie zu vergleichen ist überaus spannend: Beide Komponisten

<sup>380</sup> Vgl. hiervor, Rz. 28 Fn. 57 (*I Lombardi*), Rz. 58 (*Stiffelio*) und Rz. 71 (*La traviata*).

<sup>381</sup> Vgl. GERHARD, *Musentempel* 57.

<sup>382</sup> WILI, *Ave* = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/mozartmendelssohn.pdf>, 15, 17 und 22 Rzz. 41, 42, 52 und 67.

<sup>383</sup> SCHWEIKERT, *pezzi sacri* 507.

<sup>384</sup> DANTE ALIGHIERI: *La Divina Commedia*, Paradiso, 33. Gesang, Verse 1-21.

<sup>385</sup> Zugleich konnte VERDI im *Pater noster* die *Scala enigmatica* harmonisieren, eine am 5. August 1888 in RICORDIS *Gazzetta musicale di Milano* veröffentlichte Rätseltonleiter ADOLFO CRESCENTINIS (1854-1921). Die Tonfolge lautete: c – des – e – fis – gis – ais – h –c. Vgl. SCHWEIKERT, *pezzi sacri* 505. Dazu MEIER, 133 und hiervor, Rz. 98.

<sup>386</sup> Für SCHUBERTS erfolglosen Kampf um die Oper mag eines seiner erfolgreicheren Singspiele stehen: *Alfonso und Estrella* D 732 von 1821/1822: Das Duett mit Chor *Wehe, wehe* zu Beginn des III. Aktes zeigt in Aufbau und Melodieführung zeitweise nahezu eine Kopie des Finales von LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827) *Fidelio* op. 72.

vertonen zwei Szenen aus GOETHES *Faust I* (*Gretchen am Spinnrad* die 15. Szene [Verse 3374-3405]; *Gretchen im Zwinger* die 18. Szene [Verse 3588-3618]):

**165** Der 17jährige SCHUBERT bildet in der Klavierbegleitung des ersten Liedes das Summen des Spinnrads ab. In dessen gleichförmigem oder aber stockendem Klang spiegelt der Wiener die Verwirrung des verliebten Gretchens. In Gretchens deklamierendem Nachsinnen über die verlorene Ruhe leuchtet SCHUBERT so kammermusikalisch die Tiefen der ruhelos gewordenen Seele der jungen Frau aus: Die aufsteigende Linie beim Vers „Und ach sein Kuss!“ drückt alles aus – der Dramatisierung bedarf es gar nicht. Drei Jahre später vertont SCHUBERT Gretchens verzweifeltes Gebet vor dem Andachtsbild der Mater dolorosa am Zwinger betont langsam in tiefstem b-moll: Eine Mischung kindlich-vertrauensvoller Mariengläubigkeit und angstvoll zitternder Verzweiflung angesichts der Schwangerschaft und ihrer abgründigen Folgen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

**166** Ganz anders der 25jährige Gatte und Vater, der finanziell noch darbende VERDI 1838. Auch in seiner Kammermusik verbirgt er den Dramatiker nicht: Die verlorene Ruhe deutet sich in der Klavierbegleitung zunächst durch das Fehlen jeweils des dritten Schlages im  $\frac{3}{4}$ -Takt an, und über diesen Begleitklängen erhebt sich eine sechs Schläge lang auf dem gleichen Ton verharrende Klage. Im ersten wie im zweiten Gesang Gretchens wechselt VERDI mehrmals Rhythmus, Tempi und Tonarten; Kantilenen und Staccato-Klagen lösen einander ab. Die beiden Lieder weisen bereits auf Violettas Gefühlsschwankungen nach Alfredo Germonts Liebeserklärung im I. Akt und nach Alfredos beleidigendem Racheschwur Ende des II. Aktes sowie auf ihre Klage als todkranke Verlassene im III. Akt der *Traviata* voraus. Die dramatische Zuspitzung ist VERDI bereits eigen. Das Handwerk hat er sich angeeignet. Bei aller einnehmenden Gefälligkeit dieser *kleinen Opernszenen ohne Orchester* fehlen dem 25jährigen Italiener Opernkomponisten der Galeerenjahre noch die stilistischen Mittel totaler Verknappung, über die SCHUBERT bereits als Teenager gebot.

#### d. Übrige Werke

**167** Das Streichquartett e-moll von 1872 ist VERDIS Meisterstudie einer Form, die seinem eigenen Bekunden nach ein *aussernationales Gewächs* gewesen sein soll. GAETANO DONIZETTI hatte immerhin 18 Streichquartette geschrieben<sup>387</sup>. Vielleicht meinte VERDI die Äusserung aber politisch – Streichquartette waren in der Tat nicht die Art Musik, in der italienisches Nationalempfinden zu wecken gewesen wäre. Und in dieser Beziehung war ohnehin auf DONIZETTI kein Rückgriff möglich; er war noch vor den Mailänder Cinque Giornate von 1848 in einer französischen Irrenanstalt verdämmert, und Huldigungshymnen wie jene zur Hochzeit des reaktionären neapolitanischen Königs FERDINAND 1832 hätten DONIZETTI als Bannerträger ohnehin nicht geeignet erscheinen lassen.

**168** Dennoch scheint es mir interessant, dass VERDI sein einziges Streichquartett kurze Zeit und als letztes Werk vor der *Messa da Requiem* schrieb. Zwischen der *Aida* (1871) und dem *Otello* (1887) hat VERDI keine einzige Oper geschrieben. Der Beginn des *Requiem*s – absteigender a-moll-Akkord in gleichem Rhythmus wie die Einleitung zu FRANZ SCHUBERTS (1797-1828) Streichquartett Nr. 13 in a-moll op. 29 D 804 (dem *Rosamunde*-Quartett) – ist vielleicht nicht blosser Zufall zuzuschreiben. Der vorgeblich so einfache *Paesano delle Roncole* hat seine Belesenheit und seine intensiven Studien BACHscher Fugentechnik, der h-moll-Messe oder des *Deutschen Requiem*s von JOHANNES BRAHMS (1833-1896) vor der

<sup>387</sup> Nr. 1 in Es-Dur, Nr. 2 in A-Dur, Nr. 3 in c-moll, Nr. 4 in D-Dur, Nr. 5 in e-moll, Nr. 6 in g-moll, Nr. 7 in f-moll, Nr. 8 in B-Dur, Nr. 9 in d-moll, Nr. 10 in g-moll, Nr. 11 in C-Dur, Nr. 12 in C-Dur, Nr. 13 in A-Dur, Nr. 14 in D-Dur, Nr. 15 in F-Dur, Nr. 16 in b-moll, Nr. 17 in D-Dur, Nr. 18 in e-moll. DONIZETTIS Lehrer war freilich der deutsche Immigrant JOHANN SIMON (alias GIOVANNI SIMONE) MAYR (1763-1845) gewesen. – Demgegenüber ist es sehr wohl möglich, dass VERDI die *Sei sonate a quattro* für zwei Violinen, Violoncello und Kontrabass des zwölfjährigen GIOACHINO ROSSINI von 1804 damals nicht gekannt hat, weil sie erst 1954 integral im Druck erschienen.

Öffentlichkeit ebenso abgeschirmt<sup>388</sup> wie seine detaillierten Inszenierungspläne zu jeder seiner Opern seit 1851. Er wollte als Naturtalent erscheinen, das seine spontanen Einfälle aus dem Bauch heraus niederschrieb; doch dies war reine Imagepflege. VERDIS scheinbar so einfache, eingängige, über simplen hm-ta-ta-Bassrhythmen hingekritzelte Melodien waren regelmässig hart erarbeitete, tonartenmässig wie rhythmisch beziehungsreich geknüpft Geflechte, die neben aller unverzichtbaren persönlichen Intuition nur als Frucht intensivsten Studiums der Musik der Meister (BACH, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, WAGNER, BRAHMS) dermassen zwingend entstehen konnten. Nur setzte VERDI seine Motive nicht wie RICHARD WAGNER für Personen, sondern für *Befindlichkeiten* und *Situationen*, zumal des *Konflikts* ein. Es ist mittlerweile erwiesen, dass VERDI mit vielen Melodien experimentierte, bevor er sie erst viel später in einer Oper tatsächlich verwendete.<sup>389</sup> Hinsichtlich des Einstiegsakkords zu VERDIS *Requiem* erscheinen daher die Bezüge interessant, die FRANZ SCHUBERTS absteigender Introduktionsakkord des *Rosamunde*-Quartetts zur Eingangszeile (*Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder*) seines Liedes *Die Götter Griechenlands* auf den Text von FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805) aufweist.<sup>390</sup> Ob VERDI sein *Requiem* mit einem bewussten und gewollten SCHUBERT-*Zitat* anstimmte, muss zumindest offen bleiben, solange seine Bibliothek nicht vollumfänglich zugänglich ist.

### III. Requiem

#### a. Begriff und Entstehung

**169** Messen für Verstorbene (*missae pro defunctis*) erhielten den Namen vom ersten lateinischen Wort ihres spezifischen Eingangsgebetes: „*Requiem aeternam dona eis, domine*“ („Die ewige *Ruhe* gib Ihnen, Herr“). Das Seelenamt (Totenmesse) verdrängte als Abendmahlsfeier (Eucharistie) am Grab Verstorbener die früheren heidnischen Refrigeria (Gedächtnismähler).<sup>391</sup> Es wird in der Antike durch den Kirchenvater QUINTUS SEPTIMIUS FLORENS *TERTULLIANUS* (~150-~220 n.Chr.)<sup>392</sup> erwähnt. Der Text des Introitus (des

<sup>388</sup> Dies lässt sich auch erweisen anhand der *Traviata* (1852), deren melodisches Hauptmotiv bereits als sehr kurze Übergangssequenz in GAETANO DONIZETTIS Oper *Pia de Tolomei* (1837) vorkommt, in deren Römer Aufführung nach der zweiten Umarbeitung GIUSEPPINA STREPPONI – vielleicht seit 1845, spätestens aber seit 1848 VERDIS neue Lebensgefährtin – 1838 die Titelpartie gesungen hatte. Darüber hat VERDI ebenso geschwiegen wie über die Tatsache, dass das Libretto zu *Les Vêpres Siciliennes* bereits GAETANO DONIZETTI zur unvollendet gebliebenen letzten Oper *Duca d’Alba* gedient hatte; uneinig ist sich die Musikliteratur im letzteren Fall einzig darüber, ob VERDI ein solches Plagiat bewusst in Kauf genommen habe (so FISCHER, *Zeittafel* 621) oder ob seine Beteuerung von 1882, um diesen Zusammenhang gar nicht gewusst zu haben, glaubwürdig sei (so MEIER, 73-75). Auch der Umstand, dass VERDI im *Falstaff* ein ironisches Zitat aus RICHARD WAGNERS Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* einbaut (vgl. GERHARD, *Verdi-Bilder*, 15; JOHANNES SCHILD: Heitere Spätblüte: Falstaff und Meistersinger gegenübergestellt. In: ARNOLD JACOB SHAGEN [Hg.]: *Verdi und Wagner, Kulturen der Oper*. Wien 2014, 112-149, hier: S. 117f; hier zit. nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Falstaff\\_\[Verdi\]](https://de.wikipedia.org/wiki/Falstaff_[Verdi])), zeigt, wie belesen VERDI in Wirklichkeit war und dass er keineswegs ein simpel gestrickter Naturbursche war, sondern sehr wohl Bezüge zu andern Komponisten zu pflegen wusste, aber ähnlich wie BRAHMS lieber versteckt. VERDI hatte die Partituren sämtlicher Streichquartette HAYDNS, MOZARTS und BEETHOVENS in seiner Bibliothek und einlässlich studiert (GRAF, 521). Es erscheint nicht ausgeschlossen, dass dies auch für zumindest die grossen Streichquartette SCHUBERTS zutrifft.

<sup>389</sup> Vgl. ebenso für das *Lacrymosa* im *Requiem* hiavor, Rz. 161 Tabelle 11 Zeile b-moll: Diese Komposition war ursprünglich für den *Don Carlo* vorgesehen gewesen.

<sup>390</sup> HOLLAND, *Tod 2* unter Hinweis auf die Analyse HARRY GOLDSCHMITTS.

<sup>391</sup> Constitutiones apostolorum Nr. 42: „Für die Verstorbenen soll der dritte Tag gefeiert werden, in Psalmen, Lesungen und Gebeten, mit Rücksicht auf den, welcher am dritten Tag auferstanden ist; desgleichen der neunte zur Erinnerung für die Lebenden und Verstorbenen; und auch der vierzigste Tag, gemäss dem alten Vorbild, denn in solcher Weise trauerte das Volk um Moses; endlich der Jahrestag zum Gedächtnis des Verstorbenen selbst.“

<sup>392</sup> TERTULLIANUS: *De corona militis* [<http://www.thelatinlibrary.com/tertullian/tertullian.corona.shtml>] 3,3 am Ende: „*Oblationes pro defunctis, pro nataliciis, annua die facimus*“ =

Eröffnungsgebets) knüpft an der in der römisch-katholischen Kirche bereits durch Papst GELASIUS I. (492-496) Ende des 5. Jahrhunderts aus dem Kanon des Alten Testaments ausgeschiedenen, seither apokryphen Schrift 4 Esra an.<sup>393</sup> Das Requiem ist damit einer der ältesten Teile der katholischen Liturgie.<sup>394</sup> Seit die christliche Kirche durch das Edikt von Mailand 313 n.Chr. toleriert und dann 380 n.Chr. gar Staatsreligion geworden war, gab es keine Märtyrer mehr zu verehren. Mit der Germanenmission durch zunächst die irischen Wandermönche und danach durch BONIFATIUS wurden die Märtyrer durch Heilige ersetzt und damit seitens des Katholizismus ein wirksames Gegenmittel gegen den Rückfall zurück gelassener Germanenstämme zu ihren altgermanischen Gottheiten entwickelt. Jede(r) Heilige erhielt einen eigenen Gedenktag (die Namenstage). Als zu viele Heilige kanonisiert waren, genügte für das Andenken an sie die Anzahl Tage im Jahr nicht mehr. So entstand das Fest Allerheiligen (1. November), gewissermassen als Kollektivgedenktag für alle Heiligen, die nicht mehr einen eigenen Gedenktag im Jahr behalten hatten. Im Anschluss an Allerheiligen begann die römische Kirche, mit der *Missa pro defunctis*, dem Seelenamt, am 2. November alljährlich das Fest Allerseelen zu feiern.

## b. Musikalische Entwicklung

**170** Musikalisch erhielt das Requiem im Verlauf der Zeit fixe Teile. Nach der Reformation sprachen das Konzil von Trient (1545-1563) und Papst PIUS V. im *Missale Romanum* (1570) dem Requiem folgende neun Teile fix zu:

- a. Introitus (Eingangsgebet): „*Requiem aeternam dona eis Domine*“
- b. Kyrie eleison (Herr, erbarme Dich);
- c. Graduale (Antwortpsalm zwischen alt- und neutestamentlicher Lesung): „*Requiem aeternam dona eis Domine*“<sup>395</sup>;
- d. Tractus (Psalmgesang anstelle des Halleluja nach der Lesung): „*Absolve Domine*“<sup>396</sup>;
- e. Sequenz (Anschluss hymne nach dem Halleluja oder Tractus): „*Dies irae*“
- f. Offertorium (Gabengebet): „*Domine Jesu Christe*“
- g. Sanctus (Heilig, heilig, heilig);
- h. Agnus Dei (Lamm Gottes);
- i. Communio (Kommuniongebet): „*Lux aeterna*“.

**171** Seit dem frühen Mittelalter hatte das römisch-katholische Messformular im Seelenamt auf freudige Texte und Riten (*Alleluja*, *Gloria Patri* und Psalm 42, Friedenskuss und Schlusseggen) verzichtet; nur tröstliche Texte blieben vom Verzicht ausgespart.<sup>397</sup> Damit

---

<http://www.unifr.ch/bkv/kapitel94.htm>: „Die Opfer für die Verstorbenen bringen wir am Jahrestage als ihrem Geburtstage dar.“

<sup>393</sup> 4 Esra 4,95 (abrufbar unter <http://www.katapi.org.uk/katapiNSBunix/Lxx/LxxByKFmTo.php?KFm=122007075.00&KTo=122007101.00>): „*quartus ordo, intellegentes requiem quam nunc in promptuariis eorum congregati requiescent cum silentio multo ab angelis conservati, et quae in novissimis eorum manet gloriam*“ = „Die vierte Freude ist, dass sie die Ruhe kennen, die sie schon jetzt, in ihren Kammern unter Engelschutz, in tiefer Stille geniessen dürfen, sowie die Herrlichkeit, die ihrer an dem jüngsten Tage wartet“ (vgl. PAUL RIESSLER (Hg.): *Altjüdisches Schrifttum ausserhalb der Bibel*. Heidelberg <sup>2</sup>1966, 278). Daraus macht das Eingangsgebet des Seelenamtes die Bitte: *Requiem aeternam dona eis, Domine*.

<sup>394</sup> SEAY, 297.

<sup>395</sup> Im Requiem von WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) in d-moll KV 626 findet sich das *Graduale* weder in den Fragmenten von MOZARTS eigener Hand noch in den verschiedenen Ergänzungen von JOSEPH LEOPOLD EYBLER (1765-1846), FRANZ XAVER SÜSSMAYR (1766-1803) und MAXIMILIAN STADLER (1748-1833) vertont.

<sup>396</sup> Im Requiem von WOLFGANG AMADEUS MOZART KV 626 findet sich der *Tractus* weder in den Fragmenten von MOZARTS eigener Hand noch in den verschiedenen Ergänzungen von EYBLER, SÜSSMAYR und STADLER vertont.

<sup>397</sup> Dies irritierte den Kirchenvater SOPHRONIUS EUSEBIUS *HIERONYMUS* (347-420 n.Chr.): *Epistula 68 ad Castricianum*, 11.

sollte das Seelenamt ausschliesslich auf die Bitte um das Seelenheil der verstorbenen Person ausgerichtet werden.<sup>398</sup>

### c. Speziell die Sequenz *Dies irae*

**172** Das *Dies irae* entstand in Italien, ist vor allem in franziskanischen Klöstern handschriftlich in mannigfachen Formen und lokalen Abweichungen bezeugt, wurde zunehmend stärker als Sequenz in Messen für Verstorbene eingefügt und erhielt seine endgültige Form im 13. Jahrhundert.<sup>399</sup> Nach der Reformation legte das Konzil von Trient (1545-1563) das Messformular des Requiems fest, schied dabei über 5000 Sequenzen aus und liess dabei nurmehr vier Sequenzen zu, je eine zu Ostern (*Victimae paschali laudes*), zu Pfingsten (*Veni Sancte Spiritus*), zu Fronleichnam (*Lauda Sion Salvatorem*) und zum Requiem (*Dies irae*).<sup>400</sup> Papst PIUS V. (1566-1572) gliederte im *Missale Romanum* von 1570 den Text des *Dies irae* dem *Requiem* endgültig ein. Der Textgedanke des *dies irae* geht zurück auf den kleinen Propheten Zephanja 1,15-18.<sup>401</sup>

### d. Von der frühmittelalterlichen *absolutio super tumulum* zum *Libera me*

**173** Nach dem *Missale Romanum* gehört das *Libera me* nicht zu den fixen Teilen der Totenmesse. Bereits vor der Reformation in vielen Kompositionen mehrstimmig vertont, wurde es auch nach dem Tridentinischen Konzil dennoch bei allen feierlichen Anlässen weiterhin verwendet.<sup>402</sup> Dies erklärt, weshalb es im Requiem auch etwa von GABRIEL FAURÉ und GIUSEPPE VERDI mitvertont worden ist. Entstanden ist das *Libera me* in frühmittelalterlicher Zeit als *absolutio super tumulum*, als Bitte um Sündenvergebung für die verstorbene Person über ihrem Grab; dies deutet auf eine noch im Frühstadium stehende Busstheologie hin.<sup>403</sup>

### e. Requiemsvertonungen

**174** Das Requiem wurde im Laufe der Geschichte von über 2000 verschiedenen bekannten Komponisten über 5000 Mal vertont. Nur wenige Beispiele können hier erwähnt werden:

- a. CRISTÓBAL DE MORALES (~1500-1553): *officium defunctorum*;
- b. PERLUIGI DA PALESTRINA (1514-1594);
- c. ORLANDO DI LASSO (1532-1594);
- d. ORAZIO VECCHI (1550–1605);
- e. JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687);

<sup>398</sup> KUNZ, *Requiem* 1246f.

<sup>399</sup> KUNZ, *Dies irae* 380f.

<sup>400</sup> Erst 1727 liess Papst BENEDIKT XIII. (1724-1730) darüber hinaus für das Fest der Schmerzen Mariens das *Stabat mater* als fünfte Sequenz zu. Vgl. WILI, *Stabat mater* S. 2f Ziff. 21-22.

<sup>401</sup> Zephanja 1,15-18 (Vulgata): <sup>15</sup> *dies irae dies illa dies tribulationis et angustiae dies calamitatis et miseriae dies tenebrarum et caliginis dies nebulae et turbinis* <sup>16</sup> *dies tubae et clangoris super civitates munitas et super angulos excelsos* <sup>17</sup> *et tribulabo homines et ambulabunt ut caeci quia Domino peccaverunt et effundetur sanguis eorum sicut humus et corpus eorum sicut stercora* <sup>18</sup> *sed et argentum eorum et aurum eorum non poterit liberare eos in die irae Domini in igne zeli eius devorabitur omnis terra quia consummationem cum festinatione faciet cunctis habitantibus terram* = <sup>15</sup> Denn dieser Tag ist ein Tag des Grimmes, ein Tag der Trübsal und der Angst, ein Tag des Wetters und des Ungestüms, ein Tag der Finsternis und des Dunkels, ein Tag der Wolken und des Nebels, <sup>16</sup> ein Tag der Posaune und des Kriegsgeschreis gegen die festen Städte und die hohen Zinnen. <sup>17</sup> Und ich will die Menschen ängstigen, dass sie umhergehen sollen wie die Blinden, weil sie wider den HERRN gesündigt haben. Ihr Blut soll vergossen werden, als wäre es Staub, und ihre Eingeweide sollen weggeworfen werden, als wären sie Kot. <sup>18</sup> Es wird sie ihr Silber und Gold nicht erretten können am Tage des Zorns des HERRN, sondern das ganze Land soll durch das Feuer seines Grimmes verzehrt werden; denn er wird plötzlich ein Ende machen mit allen, die im Lande wohnen.

<sup>402</sup> SEAY, 297.

<sup>403</sup> JUNGSMANN, *Absolution* 75.

- f. MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704);
- g. FRANCESCO DURANTE (1684-1755);
- h. MICHAEL HAYDN (2 Totenmessen) (1737-1806):
- *Missa pro defuncto Archiepiscopo SIGISMUNDO* („SCHRATTENBACH-Requiem“), in c-Moll, MH 155, vom Singkreis Wohlen 1993 unter CHRISTOPH WYSSER aufgeführt;
  - *Missa pro defunctis*, Requiem in B-Dur (unvollendet), MH 838;
- Hingegen stammt die *Missa pro defunctis*, Requiem in c-moll, MH 559 (Perger deest) in Wirklichkeit vom Priester GEORG PASTERWITZ (1730-1803);
- i. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Requiem in d-moll* KV 626 (1791);
- j. LUIGI CARLO ZENOBIO SALVATORE MARIA CHERUBINI (2 Totenmessen) (1760-1842):
- *Requiem in c-moll* (1836) (sowohl für die Liturgie als auch für den Konzertsaal bestimmt; durch die dem Requiem in der Kirche auferlegten Einschränkungen im Motu proprio Papst PIUS' X. von 1903 seither de facto nurmehr im Konzertsaal aufführbar)<sup>404</sup>;
  - *Requiem in d-moll* für Männerchor und Orchester (1834-1836);
- k. DOMENICO GAETANO MARIA DONIZETTI (2 Totenmessen) (1797-1848):
- *Messa da Requiem* für Soli, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester zum Gedächtnis an VINCENZO BELLINI (1835);
  - *Messa da Requiem* auf den Tod von NICCOLO ANTONIO ZINGARELLI (1837);
- l. HECTOR BERLIOZ (1803-1869): *Grande messe des morts* op. 5 (1837) (sowohl für die Liturgie als auch für den Konzertsaal bestimmt; durch die dem Requiem in der Kirche auferlegten Einschränkungen im Motu proprio Papst PIUS' X. von 1903 seither de facto nurmehr im Konzertsaal aufführbar);
- m. ANTON BRUCKNER (1824-1896): *Requiem* (1845) (nur für Männerstimmen und Orgel, liturgisch)<sup>405</sup>;
- n. ROBERT SCHUMANN (1810-1856): *Requiem in Des-Dur* op. 148 (1852);
- o. FRANZ VON SUPPÉ (1819-1895): *Requiem – Missa pro defunctis* in d-moll für Soli, Chor und Orchester (1855);
- p. FRANZ LISZT (1810-1886): *Requiem* für 4 Solostimmen, 4-stimmigen Männerchor, Orgel und Blechbläser (1868) Searle 266 (liturgisch);
- q. CHARLES FRANÇOIS GOUNOD (2 Totenmessen) (1818-1893):
- *Messe brève pour les morts* [Requiem] in F-Dur [1872/1873];
  - *Requiem* in C-Dur [1891];
- r. GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Requiem* (1873) (sowohl für die Liturgie als auch für den Konzertsaal konzipiert; durch die dem Requiem in der Kirche auferlegten Einschränkungen im Motu proprio Papst PIUS' X. von 1903 seither de facto nurmehr im Konzertsaal aufführbar);
- s. CHARLES CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921): *Requiem* op. 54 (1878) (nur für Männerstimmen und Orgel, liturgisch);
- t. GABRIEL URBAIN FAURÉ (1845-1924): *Requiem* op. 48 (1887) (sowohl für die Liturgie als auch für den Konzertsaal bestimmt; durch die dem Requiem in der Kirche auferlegten Einschränkungen im Motu proprio Papst PIUS' X. von 1903 seither de facto nurmehr im Konzertsaal aufführbar);
- u. ANTONÍN DVOŘÁK (1843-1904): *Requiem für Soli, Chor und Orchester* op. 89 (1890) (*ausschliesslich für den Konzertsaal komponiert*)<sup>406</sup>;
- v. JULIUS FUČÍK (1872-1916): *Requiem* op. 283 (1915);
- w. MAURICE DURUFLÉ (1902-1986): *Requiem* op. 9 (1947) (liturgisch);
- x. EDWARD BENJAMIN BRITTEN (1913-1976): *War requiem* für Sopran, Tenor, Bass, gemischten Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel op. 66 (1961);
- y. KRYSZTOF EUGENIUSZ PENDERECKI (2 Totenmessen) (\*1933):

<sup>404</sup> SEAY, 301f. Vgl. dazu hiernach, Rz. 180 mit Fn. 420!

<sup>405</sup> SEAY, 300f.

<sup>406</sup> SEAY, 302.

- *Dies Irae – Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz* für Sopran, Tenor, Bass, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester. I Lamentatio, II Apocalypsis und III Apotheosis (1967);
- *Polnisches Requiem* (1980/1984).

#### f. Erweiterung musikalischer Requiemformen im 19. und 20. Jahrhundert

**175** Bereits früh im 19. Jahrhundert, wohl kaum zufällig kurz nach dem Scheitern der französischen Revolution und der Restauration durch den Wiener Kongress von 1815, setzt eine Tendenz ein, Dahingegangener musikalisch anders denn durch Vertonung des lateinischen Totenmesstextes zu gedenken. Markante Beispiele dafür sind:

- FRANZ SCHUBERT (1797-1828): *Deutsches Requiem* auf Texte von FRANZ SERAPHICUS SCHMID für Sopran, Alt, Tenor, Bass, vierstimmigen Chor und Orgel in g-moll D 621 (1818)<sup>407</sup>;
- FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Streichquartett Nr. 6 in f-moll op. 80 („Requiem“) auf den Tod seiner geliebten Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN (1805-1847);
- ROBERT SCHUMANN (1810-1856): Lied *Requiem* op. 90 Nr. 7 auf ein altes katholisches Gedicht von anonymer Hand (1850) auf den Hinschied des österreichischen Dichters NIKOLAUS FRANZ NIEMBSCH alias NIKOLAUS LENAU (1802-1850);
- ROBERT SCHUMANN: *Requiem für Mignon* für Soli, Chor und Orchester nach JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832) *Wilhelm Meister* op. 98b (1849);
- PETER CARL AUGUST CORNELIUS (1824-1874): Das *Requiem*. Motette für sechsstimmigen Chor op. 18 Nr. 1 nach dem gleichnamigen Gedicht von CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL (1813-1863), komponiert 1863 im Gedenken an dessen Hinschied;
- ebensowenig auf dem liturgischen Requiemstext, sondern auf lutherisch übersetzten deutschen Bibeltexten basierte JOHANNES BRAHMS (1833-1897): *Ein deutsches Requiem* op. 45 (1867).

**176** Die neue Tendenz aus dem 19. Jahrhundert<sup>408</sup> fand ihre Fortsetzung und Ausweitung im 20. Jahrhundert:

- MAX RAGER (1873-1916): Das *Requiem* aus den zehn Liedern für Männerchor op. 83 Nr. 10 (1912) auf das gleichnamige Gedicht von CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL (1813-1863);
- MAX RAGER (1873-1916): Das *Requiem* für Alt, Chor und Orchester op. 144b (1915) enthielt als letztes vollendetes Chorwerk RAGERS nochmals das gleichnamige Gedicht von CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL;
- MAURICE RAVEL (1875-1937): *Le Tombeau de Couperin* zum Andenken an im I. Weltkrieg gefallene Freunde (1914-1919);
- KURT WEILL (1900-1950): *Berliner Requiem*. Kleine Kantate für Tenor, Bariton, Männerchor oder drei Männerstimmen und Blasorchester (1929) auf den Text von EUGEN BERTHOLD FRIEDRICH BRECHT (1898-1956);
- HANNS EISLER (1898-1962): *Lenin-Requiem* für Stimme, Chor und Orchester auf den Text von EUGEN BERTHOLD FRIEDRICH BRECHT (1935);
- ALBAN BERG (1885-1935): Konzert für Violine und Orchester *Dem Andenken eines Engels* (im Gedenken an die an Kinderlähmung verstorbene MANON ALMA ANNA JUSTINE CAROLINE GROPIUS [1916-1935], die Tochter von ALMA MAHLER und WALTER GROPIUS [1935]);
- EDWARD BENJAMIN BRITTEN (1913-1976): *Sinfonia da requiem* für Orchester op. 20 (1940);

<sup>407</sup> Veröffentlicht 1826 von ANTON DIABELLI als op. 2 von FRANZ SCHUBERTS älterem Bruder FERDINAND SCHUBERT [1794-1859], nachdem dieser sein Musiktheorieexamen mit diesem ersten deutschen Requiem der Geschichte bestritten hatte ... Seit dem Konzil von Trient (1545-1563) waren in der katholischen Kirche ausdrücklich allein lateinische Messen (und damit auch Totenmessen) zulässig.

<sup>408</sup> Vgl. hiervor, Rz. 175. Vgl. auch die Übersicht unter <http://www.requiemsurvey.org/requiems.php>.

- h. ARTHUR HONEGGER (1892-1955): *Symphonie liturgique* (1946), die in ihren drei Sätzen „*Dies irae*“, „*De profundis*“ und „*Dona nobis pacem*“ die Gedanken der Totenmesse aufnimmt.<sup>409</sup>;
- i. ALFRED SCHNITTKE (1934-1998): *Requiem* als Bühnenmusik zu FRIEDRICH SCHILLERS Drama *Don Carlos* für Soli, gemischten Chor und Instrumentalensemble (1974/1975).

**177** Die gregorianische Tonfolge des mittelalterlichen *Dies irae* aus dem liturgischen Requiem zitierten seit der Wiener Klassik zahlreiche berühmte Tonschöpfer:

- a. JOSEPH HAYDN (1732-1809): Symphonie Nr. 103 Hob. I:103 in Es-Dur (1795), Adagio-Einleitung des Kopfsatzes;
- b. HECTOR BERLIOZ (1803-1869): *Symphonie fantastique - épisode de la vie d'un artiste* op. 14 (1830), 5. Satz *Songe d'une nuit du Sabbat – Traum einer Sabbatnacht* gegen Ende: Parodie des *Dies irae*;
- c. FRANZ LISZT (1811-1886): *Totentanz*. Paraphrase (30 Variationen) über *Dies irae*. Symphonische Dichtung für Klavier und Orchester: „*De profundis*“-Version Searle 126 (1838/1849), zweite Version Searle 525 (1852/1859);
- d. CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921): *Danse macabre*. Zunächst Kunstlied auf ein Gedicht von HENRI CAZALIS (1872), danach umgearbeitet zu einer Symphonischen Dichtung für Violine und Orchester in g-moll op. 40 (1874); schliesslich für Klavier transkribiert von FRANZ LISZT (1811-1886; Searle 555);
- e. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Le Carnaval des animaux*, Nr. 12: *Fossilien* (1886);
- f. CAMILLE SAINT-SAËNS: Symphonie Nr. 3 in c-moll für Orgel und Orchester op. 78 (1886), Grundthema;
- g. MODEST MUSSORGSKI (1839-1881): *Lieder und Tänze des Todes*. Liederzyklus für Gesang und Klavier (1875);
- h. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): *Prélude* für Klavier op. 3 Nr. 2 in cis-moll (1882);
- i. PJOTR ILLJITSCH TSCHAJKOWSKI (1840-1893): Suite Nr. 3 für Orchester in G-Dur op. 55 (1884), 4. Satz (eine Variation);
- j. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): Symphonie Nr. 1 op. 13 in d-moll (1890-1895), 1. Satz;
- k. GUSTAV MAHLER (1860-1911): Symphonie Nr. 2 in c-Moll *Auferstehungssinfonie* (1887–1894, revidiert 1903);
- l. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): Symphonie Nr. 2 op. 27 in e-moll (1906);
- m. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): Sonate für Klavier Nr. 1 d-Moll op. 28 (1908);
- n. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): *Die Toteninsel*. Symphonische Dichtung in a-moll nach ARNOLD BÖCKLIN op. 29 (1909);
- o. LILI BOULANGER (1893-1918): *Pour les funérailles d'un Soldat* für vierstimmigen gemischten Chor, Bariton solo und Klavier oder Orchester (1912);
- p. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): *Die Glocken*. Symphonische Dichtung für Sopran, Tenor, Bass, Chor und Orchester op. 35, 3. Satz (1913);
- q. NIKOLAI JAKOWLEWITSCH MYASKOVSKY (1881-1950): Symphonie Nr. 6 *Revolutionäre* (1921), 4. Satz: *Molto vivace*;
- r. EUGÈNE-AUGUSTE YSAÏE (1858-1931): Sonate Nr. 2 *Obsession* für Violine solo in d-moll op. 27 Nr. 2 (1924);
- s. ALEXANDER GLASUNOW (1865-1936): Suite für Orchester *Aus dem Mittelalter* op. 79, 2. Satz (Scherzo);
- t. OTTORINO RESPIGHI (1879-1936): *Impressioni brasiliane*. Zyklus für Orchester, Teil *Butantan* (1927);
- u. DIMITRI DIMITRIEWITSCH SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975): Suite zur Filmmusik von *Hamlet* op. 32a, *Requiem*-Satz (1932);
- v. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): *Etudes-tableaux* op. 39 für Klavier, 2. Zyklus, 5 der 8 in Molltonarten notierten Etuden (1934);
- w. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): Rhapsodie über ein Thema von PAGANINI. Variationen op. 43 für Klavier und Orchester (1934, Luzern), Variationen 7, 10 und 24;

<sup>409</sup> SEAY, 302.

- x. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): Symphonie Nr. 3 in A-Dur op. 44 (1936);
- y. SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943): Symphonische Tänze (ursprünglich *Phantastische Tänze* für Klavier vierhändig) op. 45 (1940), 3. Satz;
- z. ARAM KHATCHATURIAN (1903-1978): Symphonie Nr. 2 (*Sinfonie mit der Glocke* in e-moll (1943/1944), 3. Satz *Andante sostenuto*);
- aa. JOHANN NEPOMUK DAVID (1895-1977): „Es ist ein Schnitter, heisst der Tod (*Dies Irae*)“, Choralwerk X. Heft (1947);
- bb. BERND-ALOIS ZIMMERMANN (1918-1970): Oper „Die Soldaten“, *Preludio* (1965);
- cc. KRYSZTOF PENDERECKI (\*1933): *Dies Irae*. Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz (1967);
- dd. DIMITRI DIMITRIEWITSCH SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975): Symphonie Nr. 14 in g-moll op. 135 (1969) (immer wiederkehrendes Zitat);
- ee. ALUN HODDINOTT (\*1929): *The Sun, the Great Luminary of the Universe* (1970) im Hintergrund am Höhepunkt des Werkes;
- ff. ARVO PÄRT (\*1935): *Miserere* (1989/1992, unter Verwendung eines *Dies-irae*-Kompositionsentwurfs von 1976).

#### IV. VERDIS Requiem

##### a. VERDIS Religiosität

**178** Kurz nach der italienischen Einnahme Roms schrieb VERDI seinem Freund, dem Römer Bildhauer VINCENZO LUCCARDI (1811-1876) am 9. Juni 1871 in einem Brief: „Eure Priester sind ganz gewiss Priester, aber keine Christen.“<sup>410</sup> Und GIUSEPPINA STREPPONI schilderte ihren Mann ein knappes Jahr später als „hartnäckig“ ungläubig; er sei wie jene, „die glücklich sind, indem sie an nichts glauben und sich nur streng an die Moralgesetze halten“.<sup>411</sup> Den amtierenden Papst PIUS IX. bemitleidete VERDI zu dieser Zeit seinem Freund OPPRANDINO Graf ARRIVABENE gegenüber in einem Brief als „armen Kerl mit wenig Verstand“.<sup>412</sup> Nach dessen Tod bezeichnete VERDI den sturen Pontifex als „armen Papst“: „Sicherlich bin ich nicht für den Papst des *Syllabus*, aber ich bin für den Papst der Amnestie (sc.l. von 1847, huw) und für den der Worte *Segnet, Grosser Gott, Italien ...* Wer weiss, wo wir heute ohne dies stünden! Man hat ihm vorgeworfen, dass er (...) nicht genug Mut bewiesen, nicht gewagt habe, das Schwert JULIUS II. zu ziehen. Zum Glück! Angenommen, er hätte 1848 die Österreicher aus Italien verjagen können, was hätten wir? *Eine Regierung aus Priestern!* Die Anarchie, wahrscheinlich, und die Zersplitterung! ... Besser noch so! Alles, was er Gutes und Böses getan hat, ist dem Land nützlich geworden ...“.<sup>413</sup>

##### b. VERDIS Antiklerikalismus

**179** Bereits die Gerichtsszene in seiner ersten Pariser Oper *Jérusalem* hatte VERDIS Haltung zum Klerus nach seinen Erfahrungen mit klerikaler Zensur deutlich gemacht. Freien Lauf liess VERDI seiner antiklerikalen Gesinnung dann in den Jahren nach 1860: Nicht zufällig wurde sie dann in zweien seiner drei nächsten Opern deutlich: *Don Carlo* und *Aida*.<sup>414</sup> Die Tatsache, dass die Aufträge zu diesen Bühnenwerken von ausserhalb des spezifisch klerikalen Einflussgebiets kamen, machte dies möglich: Kirchliche Zensur wie bei *La battaglia di Legnano*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La Traviata*<sup>415</sup> stand hier ausser Diskussion. Die

<sup>410</sup> Hier zit. nach GREMLER, *Kirche* 101.

<sup>411</sup> Vgl. Briefe GIUSEPPINA STREPPONIS an CESARE VIGNA vom 9. Mai 1872 und ähnlich auch an CLARA MAFFEI vom 3. September 1872: vgl. dazu auszugsweise CESARI/ALESSANDRO, *Copialettere* 501; dazu GREMLER, *Kirche* 100; MEIER, 116; GERHARD, *Musentempel* 57; ABERT, 1456f.

<sup>412</sup> Brief vom 25. Juli 1871, hier zit. nach GREMLER, *Kirche* 102.

<sup>413</sup> Brief VERDIS an CLARA MAFFEI vom 12. Februar 1878: CESARI/ALESSANDRO, *Copialettere* 606, hier zit. nach GREMLER, *Kirche* 102.

<sup>414</sup> Vgl. MEIER, 116. Vgl. dazu auch hiervor, Rz. 94 Fn. 193.

<sup>415</sup> Vgl. auch GERHARD, *Musentempel* 57.

eisern kompromisslose Opposition des Vatikans gegen eine Vereinigung ganz Italiens zu einem souveränen Staat besiegelte VERDIS Antiklerikalismus. Dass der Kirchenstaat jeglicher Elemente der Rechtsstaatlichkeit – Grundrechte, Gewaltenteilung, Unabhängigkeit der Justiz<sup>416</sup> – nicht nur entbehrte, sondern sie kirchenamtlich in immer neuen Bullen als liberale Irrlehren ausdrücklich verdammt, verlieh der Darstellung der Inquisition im *Don Carlos* gegenwartsrealen Hintergrund, und die doch so offensichtlich von Papst PIUS IX. selbst betriebene Machtdemonstration<sup>417</sup> einer Dogmatisierung des päpstlichen Jurisdiktionsprimates und der päpstlichen Unfehlbarkeit in Moral- und Lehrfragen spiegeln sich in der Ablehnung jeglicher menschlichen Empathie seitens der Priesterkaste in der *Aida*.<sup>418</sup> VERDI selber hatte als Abgeordneter in der „römischen Frage“ klar gegen die vatikanische Intransigenz Stellung bezogen: Rom sollte Italiens Hauptstadt werden. VERDIS Antiklerikalismus geisselte also Missbrauch der Macht im Namen der Religion.

**180** Mit seinem *Requiem* knüpfte VERDI an seine frühen „geistlichen“ Werke an, besonders an seine frühe *Messe solenne*. Diese Messe hatte er im Auftrag seines antiklerikalen Förderers und nachmaligen Schwiegervaters, ANTONIO BAREZZI (1798-1867), und seines geschätzten Lehrers, des antiklerikalen FERDINANDO PROVESI (1770-1833), 1833 zur Namenstagsfeier (24. August) des Bussetaner Ortspatrons, des heiligen Bartholomäus, geschrieben. Infolge klerikaler Quertreibung war sie zunächst gar nicht aufgeführt worden. Für ihre Uraufführung am 15. September 1835 – bezeichnender Weise in der Kirche Sant'Anna *fuori le mura* – hatte er sie überarbeitet: Im nun nochmals neu komponierten *Qui tollis peccata mundi*<sup>419</sup> war erstmals in einer Messe in Bussto eine *Frauenstimme* erklingen: Seit einer von Papst SIXTUS V. (1585-1590) erlassenen Bulle von 1588 hatten die Päpste den Frauen das Auftreten auf Bühnen und in Kirchen in Rom und im ganzen Kirchenstaat ausnahmslos untersagt<sup>420</sup>; statt dessen erklärten die Päpste die an minderjährigen kirchlichen Sängerknaben vorgenommene Kastration um des „frommen Zweckes willen“ für mit dem Naturrecht vereinbar!<sup>421</sup> Diese klerikale Vorliebe für Kastratenstimmen kostete ungezählten kleinen neapolitanischen Knaben, die von ihren Eltern aus Armut hatten verkauft werden müssen, angesichts der hygienischen Verhältnisse beim Eingriff das Leben. Dem zölibatär-klerikalen Übergriff hatte sich erfolgreich und auf Dauer einzig Frankreich widersetzt, dessen Kirche stets auf Distanz zu Rom geachtet hatte, sobald keine nationalen Vorteile mehr zu erreichen gewesen waren. Noch GIOACHINO ROSSINI blieb seiner Mutter zeitlebens ausdrücklich dankbar, dass sie den Vorschlag ihres Bruders kategorisch verworfen hatte, die Sopranstimme ihres Kindes durch euphonische Kastration zu bewahren. Der grosse französische Schriftsteller HONORÉ DE BALZAC (1799-1850), wie VERDI einst Gast

<sup>416</sup> Vgl. Brief VERDIS an CLARA MAFFEI vom 30. September 1870: „Deshalb kann ich Parlament und Kardinalkollegium, Pressefreiheit und Inquisition, das Bürgerliche Gesetzbuch und den Syllabus nicht miteinander vereinbaren. (...) Papst und König von Italien mag ich nicht einmal in diesem Brief nebeneinander sehen.“ CESARI/ALESSANDRO, *Coppialettere* 605; hier zit. nach GREMLER, *Kirche* 102.

<sup>417</sup> Offensichtlich wurde dies mit der vorzeitigen Abreise der Minorität der Konzilsväter aus Rom, welche sich gegen die Dogmatisierung hatten aussprechen wollen und die daraufhin grössten Pressionen ausgesetzt worden waren. Vgl. mit detaillierten Hinweisen und Belegen HASLER, 24-111. Prof. HANS KÜNG verfasste zu dem Buch ein Vorwort („Der neue Stand der Unfehlbarkeitsdebatte“). Papst JOHANNES PAUL II. liess KÜNG daraufhin am 30. Dezember 1979 die kirchliche Lehrerlaubnis zur theologischen Professur in Tübingen entziehen.

<sup>418</sup> VERDI komponierte die *Aida* vom August 1870 bis im Januar 1871 (vgl. FISCHER, *Zeittafel* 615), also in den ersten Monaten unmittelbar nach der Dogmatisierung der päpstlichen Unfehlbarkeit im Konzilsdekret *Pastor aeternus* vom 18. Juli 1870.

<sup>419</sup> RIZZO, 16.

<sup>420</sup> LUIGI CHERUBINI (1760-1842) musste sich für sein *Requiem* Nr. 1 in c-moll von 1815 vom Erzbischof von Paris HYACINTHE-LOUIS DE QUÉLEN (1778-1839) noch 1834 kritisieren lassen, weil das Werk auch Frauenstimmen vorsah. Der Erzbischof verbot die Aufführung an einer Trauermesse in Paris. Unterwürfig komponierte der Italiener CHERUBINI daraufhin 1834-1836 ein zweites *Requiem* in d-moll einzig für Männerstimmen und Orchester. Für frühere Beispiele WILI, *Saul* 6-8 Rz. 14-16

<sup>421</sup> Dazu vgl. DENZLER, *Papsttum* II 272f mit Fn. 86; DENZLER, *Lust* 190f; OBOUSSIER, 686; WILI, *Saul* 2 Rz. 3 Fn. 9 und S. 6-8 Rz. 14-16 mit Fn. 25-29.

im Salon CLARA MAFFEIS, thematisierte 1830 in seiner Erzählung *Sarrasine* das Schicksal der Sängerkastraten; es ist sehr wohl möglich, dass VERDI diese Erzählung kannte.

**181** Nach ROSSINI'S Tod (13. November 1868) wollte VERDI für ein Gemeinschaftswerk „die angesehensten italienischen Komponisten (MERCADANTE obenan, und wäre es nur für ein paar Takte) dazu bringen, dass sie eine Totenmesse komponieren, die dann am Jahrestag seines Todes aufzuführen wäre“<sup>422</sup>. Doch SAVERIO MERCADANTE (1795-1870) war, seit 1861 erblindet, nicht mehr in der Lage, einen Beitrag an die Messe zu schreiben.<sup>423</sup> Fristgerecht komponierten daraufhin folgende 13 Tonschöpfer das Werk:

### Messa per ROSSINI

Tabelle 14

| Komponist                      | Teil            | Satz                                                                                 | Besetzung                                  |
|--------------------------------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| ANTONIO BUZZOLLA (1815–1871)   | 1. Introitus    | Requiem und Kyrie                                                                    | Chor                                       |
| ANTONIO BAZZINI (1818–1897)    | 2. Sequenz      | a. Dies irae                                                                         | Chor                                       |
| CARLO PEDROTTI (1817–1893)     |                 | b. Tuba mirum                                                                        | Bariton-Solo und Chor                      |
| ANTONIO CAGNONI (1828–1896)    |                 | c. Quid sum miser                                                                    | Duett Sopran, Alt                          |
| FEDERICO RICCI (1809–1877)     |                 | d. Recordare Jesu                                                                    | Quartett Sopran, Alt, Bariton, Bass        |
| ALESSANDRO NINI (1805–1880)    |                 | e. Ingemisco                                                                         | Tenor-Solo und Chor                        |
| RAIMONDO BOUCHERON (1800–1876) |                 | f. Confutatis Oro supplex                                                            | Bass-Solo und Chor                         |
| CARLO COCCIA (1782–1873)       |                 | g. Lacrymosa Amen                                                                    | Chor                                       |
| GAETANO GASPARI (1808–1881)    | 3. Offertorium  | a. Domine Jesu Christe<br>b. Quam olim Abrahae<br>c. Hostias<br>d. Quam olim Abrahae | Quartett Sopran, Alt, Tenor, Bass und Chor |
| PIETRO PLATANIA (1828–1907)    | 4. Sanctus      | a. Sanctus<br>b. Hosanna<br>c. Benedictus<br>d. Hosanna                              | Sopran-Solo und Chor                       |
| LAURO ROSSI (1812–1885)        | 5. Agnus Dei    | Agnus Dei                                                                            | Alt-Solo                                   |
| TEODULO MABELLINI (1817–1897)  | 6. Communio     | Lux aeterna                                                                          | Terzett Tenor, Bariton, Bass               |
| GIUSEPPE VERDI (1813–1901)     | 7. Responsorium | a. Libera me<br>b. Dies irae<br>c. Requiem aeternam<br>d. Libera me                  | Sopran-Solo und Chor                       |

**182** Es scheint mir kaum Zufall, dass verschiedene der berücksichtigten Tonschöpfer durch Opern, nur ein einziger ausschliesslich durch Kirchenmusik aufgefallen waren<sup>424</sup>:

<sup>422</sup> Brief VERDIS vom 17.11.1868 an RICORDI.

<sup>423</sup> Vgl. ABERT, 1437. MERCADANTE war Komponist von 59 damals zumeist sehr berühmten und europaweit gespielten Opern; VERDI lehnte dann 1870/71 die Nachfolge MERCADANTES als Direktor des königlichen Konservatoriums in Neapel ab.

<sup>424</sup> Interessant ist ein Vergleich der Werkliste der 13 Komponisten der Messa per Rossini. Sie zeigt, dass unter Ausklammerung der gemeinsamen Pasticciomesse für ROSSINI nahezu alle Mitautoren des Werkes wie VERDI – und auch der geehrte GIOACHINO ROSSINI selbst! – *weit eher Opernschöpfer denn Komponisten geistlicher Werke*, mithin Dramatiker waren:

| Komponist        | Veröffentlichte geistliche Werke |         |        | Opern |
|------------------|----------------------------------|---------|--------|-------|
|                  | Messen                           | Requiem | andere |       |
| ANTONIO BUZZOLLA | 1                                | 1       | 0      | 6     |
| ANTONIO BAZZINI  | 0                                | 0       | 0      | 1     |
| CARLO PEDROTTI   | 0                                | 0       | 0      | 16    |
| ANTONIO CAGNONI  | 0                                | 1       | 0      | 19    |
| FEDERICO RICCI   | 0                                | 0       | 0      | 19    |

VERDI dürfte bei der Auswahl der zwölf Kollegen ein wesentliches Wort mitgesprochen haben<sup>425</sup>. So hatten ANTONIO BAZZINI<sup>426</sup> und TEODULO MABELLINI<sup>427</sup> neben mehreren Messen und Requiemsvertonungen ersterer 1867 auch eine Ouvertüre zu ALFIERIS *Saul* und letzterer 1857 eine Kantate für Bariton, Chor und Blasmusik auf die Tragödie *Saul* (1784) von VERDIS bevorzugtem Freiheitspoeten VITTORIO ALFIERI geschrieben, also just jenes Werk, welches VERDI als Teenager als Kantate vertont hatte.<sup>428</sup> ANTONIO BUZZOLLA war 1866 durch drei patriotische Hymnen (*Si resista ad ogni costo*, *Venezia liberata al suo re Vittorio Emanuele* und *Cantata funebre per i Caduti di Solferino e San Martino*)<sup>429</sup> und RAIMONDO BOUCHERON mit einem *Inno per le cinque giornate* für Soli und Orchester<sup>430</sup> hervorgetreten. GAETANO GASPARI hatte seine Kantate *Alziam solenne un canto* dem italienischen König VITTORIO EMANUELE gewidmet<sup>431</sup>, und CARLO PEDROTTI hatte lange Jahre im Turiner Teatro Vittorio Emanuele die Konzerte geleitet<sup>432</sup> und so klassische Musik pionierhaft ausserhalb der Kirche breiteren Kreisen zugänglich gemacht. Um all dies richtig einzuordnen, muss man sich nochmals vergegenwärtigen, mit welcher Unerbittlichkeit Papst PIUS IX. jegliche Bereitschaft zum Ausgleich mit dem laizistischen Königreich Sardinien-Piemont ab 1848 verurteilte und kirchenrechtlich verfolgte. ANTONIO BUZZOLLA war immerhin Chorleiter an der Kathedrale San Marco in Venedig, RAIMONDO BOUCHERON am Dom in Mailand. LAURO ROSSI wurde dann nach VERDIS Absage Nachfolger MERCADANTES in Neapel<sup>433</sup>, und FEDERICO RICCI war nicht nur ein einigermaßen erfolgreicher Opera buffa-Komponist, sondern auch der Schwager von TERESA STOLZ<sup>434</sup>. Und mit ANTONIO CAGNONI und FEDERICO RICCI hatte VERDI auch FRANCESCO MARIA PIAVE<sup>435</sup>, mit RICCI auch ANTONIO SOMMA<sup>436</sup> und mit ANTONIO

|                    |    |   |    |    |
|--------------------|----|---|----|----|
| ALESSANDRO NINI    | 0  | 1 | 0  | 8  |
| RAIMONDO BOUCHERON | 1  | 4 | 4  | 2  |
| CARLO COCCIA       | 25 | 1 | 58 | 38 |
| GAETANO GASPARI    | 1  | 0 | 3  | 0  |
| PIETRO PLATANIA    | 1  | 1 | 2  | 4  |
| LAURO ROSSI        | 2  | 2 | 0  | 30 |
| TEODULO MABELLINI  | 9  | 2 | 9  | 9  |
| GIUSEPPE VERDI     | 1  | 1 | 9  | 27 |

<sup>425</sup> Vgl. für BUZZOLLA [https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Buzzolla](https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Buzzolla); für RICCI [https://de.wikipedia.org/wiki/Federico\\_Ricci](https://de.wikipedia.org/wiki/Federico_Ricci); für NINI <http://www.primonumero.it/musica/classica.php?id=189>.

<sup>426</sup> FOLKER GÜTHEL, Art. *Bazzini Antonio*, in: MGG XV 581f.

<sup>427</sup> ADELMO DAMERINI, Art. *Mabellini Teodulo*, in MGG VIII 1377f. 1847 hatte MABELLINI sich durch seinen Inno *L'Italia risorta* für Sopran, Chor und Orchester öffentlich zum *Risorgimento* bekannt, und anlässlich der Verlegung der italienischen Hauptstadt nach Florenz 1860 hatte MABELLINI zu Ehren des Königs VITTORIO EMANUELE II. *Le feste fiorentine* für fünf Solostimmen, vierstimmigen Chor, Orchester und Blasmusik komponiert.

<sup>428</sup> Vgl. hiervor, Rz. 145.

<sup>429</sup> GIOVANNI CARLI BALLOLA, Art. *Buzzolla Antonio*, in: MGG XV 1127f.

<sup>430</sup> SERGIO MARTINOTTI, Art. *Boucheron Raimondo*, in: MGG XV 1002.

<sup>431</sup> CLAUDIO SARTORI, Art. *Gaspari Gaetano*, in: MGG IV 1412-1414.

<sup>432</sup> MANY CHIESA, Art. *Pedrotti Carlo*, in: MGG X 991f.

<sup>433</sup> ULISSE PROTA-GIURLEO, Art. *Rossi Lauro*, in MGG XI 936-938.

<sup>434</sup> S. BAK-DE LAGREVOL, Art. *Ricci Luigi*, in MGG XI 424-427. VERDI und RICCI dürften einander seit langem gekannt haben, hatte RICCI doch 1841 mit riesigem Erfolg an der Mailänder Scala seine eigene Version (*Corrado d'Altamura*) desselben Opernstoffes uraufgeführt, mit dem VERDI als Opernerstling (*Oberto Conte di San Bonifacio*) zwei Jahre zuvor einen blossen Achtungserfolg erzielt hatte. Infolgedessen hatte RICCI den Auftrag erhalten, die Hochzeitskantate für den damaligen Kronprinzen VITTORIO EMANUELE zu schreiben. Ausserdem hatte VERDI 1869 RICCI bereits darum gebeten, ein Lied für das Album zugunsten des nach einem Schlaganfall gelähmten Librettisten FRANCESCO MARIA PIAVE beizusteuern (vgl. hiervor Rz. 153 Fn. 343 und Rz. 160 Tabelle 10 [Jahr 1869]).

<sup>435</sup> FRANCESCO MARIA PIAVE (1810-1876) hatte die Libretti zu ANTONIO CAGNONIS Opern *La tombola* (1867), zu FEDERICO RICCI'S Bühnenwerken *Estella di Murcia* (1846) und zu GIUSEPPE VERDIS zehn Opern *Ernani* (1844, dazu hiervor, Rzz. 30-33), *I due Foscari* (1844, dazu hiervor, Rzz. 34f), *Attila* (3. Akt, 1846, dazu hiervor, Rzz. 38f), *Macbeth* (1. Entwurf, 1847, dazu hiervor, Rzz. 40f), *Il corsaro* (1848, dazu hiervor, Rzz. 48-50), *Stiffelio* (1850, dazu hiervor, Rzz. 57-59), *La traviata* (1853, dazu

CAGNONI in der Folge noch ANTONIO GHISLANZONI<sup>437</sup> als zeitweilige Opernlibrettisten gemeinsam. Insgesamt zeigt sich, dass die von VERDI initiierte Messe das Pasticcio-Werk italienischer Patrioten war, die sich keinesfalls der päpstlichen Ablehnung eines laizistischen Italien unterwerfen mochten, und dass VERDI mehr als nur die Anregung zu dieser *Messa per Rossini* gegeben hatte. Doch die von VERDI verlangte einmalige Aufführung des Gemeinschaftswerks vor seiner Versiegelung und Hinterlegung in Bologna scheiterte.<sup>438</sup>

**183** Ende April 1873 beschloss VERDI nach der früheren Vertonung des *Libera me* für die *Messa per Rossini* die Komposition zu einem eigenen, vollständigen *Requiem* auszubauen. Nach dem Tode ALESSANDRO MANZONIS (22. Mai 1873) und dem Besuch von dessen Grab anfangs Juni 1873 komponierte VERDI das gesamte Werk ab Ende Juni 1873 bis zum 10. April 1874.<sup>439</sup> VERDI war dem von ihm hoch verehrten<sup>440</sup> MANZONI am 30. Juni 1868 im Salon CLARA MAFFEIS ein einziges Mal persönlich begegnet, was CLARA MAFFEI und GIUSEPPINA STREPPONI zusammen arrangiert und damit VERDI völlig überrascht und aus der Fassung gebracht hatten.<sup>441</sup>

**184** Was brachte den ausgekocht antiklerikalen Agnostiker VERDI dazu, unbedingt eine Messe schreiben zu wollen? Es fällt auf, dass er dafür *zweimal* den Tod eines grossen *Italiens* (1868 ROSSINI, 1873 MANZONI) zum Anlass nahm, dass er *zweimal* die Initiative dazu selber ergriff (1868 im Brief an RICORDI, 1873 im Gespräch mit dem Mailänder Bürgermeister<sup>442</sup>) und dass er beide Male dasselbe Szenario – *Uraufführung am ersten Todestag des Verstorbenen* – anregte. Daran lag ihm offensichtlich; sonst hätte er die langjährige und sehr intensive Freundschaft mit dem überragenden Dirigenten ANGELO MARIANI (1821-1873), den er „Napoliello“ genannt hatte und der verschiedene seiner Opern (*Nabucco*, *I Lombardi alla prima Crociata*, *I due Foscari*, *Aroldo*, *Un ballo in maschera*, *Don Carlos*) hervorragend aufgeführt hatte, nicht wegen der gescheiterten Uraufführung der *Messa per Rossini* unwiderruflich in die Brüche gehen lassen<sup>443</sup>: VERDI verweigerte dem

---

hiervor, Rzz. 68-71), *Aroldo* (1857, dazu hiervor, Rz. 76), *Simon Boccanegra I* (1857, dazu hiervor, Rzz. 74f) und *La forza del destino* (1862, dazu hiervor, Rzz. 80-82) geschrieben.

<sup>436</sup> ANTONIO SOMMA (1809-1865) schrieb Teile des Librettos zu FEDERICO RICCI'S Oper *Un duello sotto Richelieu* (1839) und das ganze Libretto zu GIUSEPPE VERDIS Oper *Un ballo in maschera* (1859, dazu vgl. hiervor, Rzz. 77-79).

<sup>437</sup> Erst nach der Zusammenarbeit der beiden Tonschöpfer bei der Pasticciomesse für ROSSINI schrieb ANTONIO GHISLANZONI (1824-1893) zu ANTONIO CAGNONIS Opern *Un capriccio di donna* (1870), *Papà Martin* (1871), *Il duca di Tapigliano* (1874), *Francesca da Rimini* (1880) und *Re Lear* (1893), zu PIETRO PLATANIAS Oper *Il spartaco* (1891) sowie zu GIUSEPPE VERDIS *Aida* (1871) die Libretti, überarbeitete auf Wunsch VERDIS auch *La forza del destino* und die italienische Übersetzung des *Don Carlo*.

<sup>438</sup> Vgl. hiernach, Rz. 184.

<sup>439</sup> Vgl. FISCHER, *Zeittafel* 617.

<sup>440</sup> In einem Brief vom 24. Mai 1867 an CLARA MAFFEI hatte VERDI über ALESSANDRO MANZONIS *I promessi sposi* eben erst geschrieben: „Er hat nicht nur das bedeutendste Buch unserer Zeit geschrieben, sondern auch eines der bedeutendsten Bücher, die einem menschlichen Gehirn entsprungen sind. Und es ist nicht nur ein Buch, sondern ein Trost für die Menschheit. Ich war sechzehn Jahre alt, als ich es das erste Mal las.“ Seine Begeisterung für dieses Buch sei seither nur noch gewachsen. Hier zit. nach GERHARD, *Ästhetik* 295; vgl. auch HOLLAND, *Tod* 2. Es mag auffallen, dass VERDI für MANZONI sein *Requiem* schuf und nicht etwa dessen *Promessi sposi* vertonte; diese hatte 1856 blutjung bereits AMILCARE PONCHIELLI (1834-1886) zu einer Oper gestaltet, die in Cremona uraufgeführt wurde. Ausserdem enden die *Promessi sposi* nach allen Wirren glücklich und versöhnlich; einen positiv endenden Stoff hatte VERDI bis zu dieser Zeit erst zweimal und mit durchschlagendem Misserfolg in den Opern *Un giorno di regno (Il finto Stanislao)* 1840, als er nach seinen beiden Kleinkindern auch noch seine Gattin verloren hatte, und *Stiffelio* 1850 in Musik gesetzt. Zehn Jahre vor der persönlichen Begegnung hatte VERDI MANZONIS Gedicht *Sgombra, o gentil* vertont.

<sup>441</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 8.

<sup>442</sup> Vgl. ABERT, 1438; Vorwort zur Ausgabe von VERDIS *Requiem* im Carus Verlag, S. IV.

<sup>443</sup> Vgl. Vorwort zur Ausgabe von VERDIS *Requiem* im Carus Verlag, S. III.

bereits schwer kranken MARIANI bis zu dessen Tod 1874 jegliches Gespräch<sup>444</sup>. Nicht einzig das *Libera me*, welches VERDI aus der *Messa per Rossini* schliesslich im Wesentlichen in sein *Requiem* übernahm, ist den beiden Werken gemeinsam.

**185** Im erzkatholischen Italien hatte der Papst nach dem Verlust des Kirchenstaates und erst recht nach dem Verlust der Stadt Rom den laizistischen Staat den gläubigen Katholiken mit allen Mitteln der Glaubensindoktrination als Feind darzustellen versucht:

- a. in seiner Enzyklika vom 8. Dezember 1849 *Nostis et nobiscum* an die Kirchen des Kirchenstaates hatte Papst PIUS IX. am Ende des ersten Absatzes Samariterinnen, die unter Führung CRISTINA BELGIOJOSO-TRIBULZIOS, der italienischen Freiheitskämpferin aus Mailands *Cinque giornate*, in Rom Schlachtverwundete betreuten, zu *Buhlerinnen* (sic!) herabgewürdigt;<sup>445</sup>
- b. den Liberalismus und die Grundrechte hatte dieser Papst konsequent und intransigent noch im *Syllabus* 1864 verurteilt;
- c. neben dem Unfehlbarkeitsdogma<sup>446</sup> hatte derselbe Papst mit Inbrunst durch hörige Bischöfe auch die Dogmatisierung des päpstlichen Jurisdiktionsprimats durch das Vatikanische Konzil I (1869/1870) verlangen lassen;<sup>447</sup>
- d. schliesslich hatte PIUS IX. allen Katholiken, die an staatlichen Wahlen aktiv oder passiv teilnahmen, die Exkommunikation androhen lassen (*Non expedit* 1874)<sup>448</sup>.

<sup>444</sup> FISCHER, *Zeittafel* 617; GERHARD/SCHWEIKERT, 667f; vgl. auch ABERT, 1436; MEIER, 103. MARIANI hatte es vorgezogen, anstelle der Uraufführung der Messe, die er hätte dirigieren sollen, in Pesaro ein Gedenkkonzert für ROSSINI zu dirigieren (vgl. RUPPEL, 2). VERDI versuchte daraufhin sogar, MARIANI aus seiner Wohnung im selben Palazzo in Genua, in welchem er, VERDI, selber einen Wintersitz gemietet hatte, hinauszudrängen. Dies hinderte VERDI aber nicht daran, im November 1871 in Bologna eine von ANGELO MARIANI dirigierte Aufführung von RICHARD WAGNERS *Lohengrin*, seine erste WAGNER-Oper überhaupt, anzusehen und die Musik in seinem Klavierauszug mit kritischen Bemerkungen zu kommentieren; zuvor hatte VERDI erst die Ouvertüre zu WAGNERS *Tannhäuser* einmal gehört und als „matto“ empfunden. Vgl. ABERT, 1438; MEIER, 94.

<sup>445</sup> „... vel ipsi interdum miseri aegroti cum morte colluctantes, cunctis destituti religionis subsidiis, animam inter procacis alicujus meretricis illecebras emittere cogebantur“ = « ... et, sans pitié pour de pauvres malades en proie aux angoisses de la mort, ils éloignaient d'eux tous les secours de la religion et les contraignaient de rendre le dernier soupir entre les bras d'infâmes prostituées. » Die Enzyklika ist lateinisch und französisch abgedruckt in: Lettres apostoliques de Pie IX, Grégoire XVI, Pie VII. Encycliques, brefs, etc. Texte latin avec la traduction française en regard, précédées d'une notice biographique avec portrait de chacun de ces Papes. Paris o.J., 147f = <https://archive.org/stream/lettresapostoliq00cath#page/n5/mode/2up>; die Enzyklika ist auch englisch abrufbar unter <http://www.papalencyclicals.net/Pius09/p9nostis.htm>. Dazu auch FISCHER, *Geschlecht* 148. Dass die kämpferische und freiheitsdurstige Adelige BELGIOJOSO 1846 einen vierbändigen *Essai sur la formation du dogme catholique* veröffentlicht hatte – er wurde dann 1855 auf den *Index librorum prohibitorum Sanctissimi Domini nostri Pii IX. Pontifici Maximi iussu editus* (den päpstlichen Index der verbotenen Bücher) gesetzt (vgl. WOLF, *Index* 257) – mochte den Papst zu dieser Peinlichkeit getrieben haben. Man stelle sich vor, welchen Eindruck damit PIUS IX. auf VERDI machte, der soeben sein gemeinsames Leben mit GIUSEPPINA STREPPONI aufgenommen hatte und der kurze Zeit später im II. Akt der *Traviata* mit *Mi credo quasi in ciel* wohl ein ziemlich autobiographisches Geständnis vertonte ... (vgl. hiervor, Rz. 50 in fine).

<sup>446</sup> Man beachte den handfesten Widerspruch des Unfehlbarkeitsdogmas vom 18. Juli 1870 des I. Vatikanischen Konzils (Wortlaut: DENZINGER/SCHÖNMETZER, 601 Nr. 3074; MIRBT, 367 Nr. 509 am Ende) zum Dekret *Haec sancta* vom 6. April 1415 des Konzils von Konstanz (1414-1418, Wortlaut bei MIRBT, 169 Nr. 317; dazu WOLF, *Krypta* 84-92; bezeichnender Weise fehlt die Wiedergabe dieses Dekrets bei DENZINGER/SCHÖNMETZER, 315-320 Nr. 1146-1195; in der Tat hatte schon der PICCOLOMINI-Papst PIUS II. mit der Bulle *Execrabilis* vom 18. Januar 1459 die Appellation an ein allgemeines Konzil gegen die Konstanzer Konzilsintention verurteilt: vgl. MIRBT, 181 Nr. 329). Am 15. September 1766 bereits war CONRAD MAYER in Memmingen für 20 Jahre im Klosterverliess eingesperrt worden, weil er seinem Augustiner Chorherren-Prior i. S. päpstliche Unfehlbarkeit zu widersprechen gewagt hatte; vgl. mit Quellenbelegen LEHNER, 121f.

<sup>447</sup> Vgl. HASLER, 24-72 und 96-111; WOLF, *Krypta* 75-92.

Dass VERDI den Tod zweier *verschiedener* grosser Italiener zum Anlass nahm, eine *Messe* zu komponieren, deutet darauf hin, dass er den Katholiken als Verfechter der liberalen Staatsidee unter Einsatz seiner Bekanntheit und seiner Popularität gerade die Vereinbarkeit von Liberalismus mit Religiosität musikalisch nahe bringen und so die ihm von der Zensur her persönlich sattsam bekannte *klerikale Indoktrinierung unterlaufen* wollte. Wie verhasst ihm diese seit Jahrzehnten war, zeigt sich auch an den Namen, die er zweien seiner Hunde gab: Pretin (kleiner Priester) und Prevost (Prior), oder an der Tatsache, dass er der (schliesslich gescheiterten) VERDI-Biographie eines Verehrers namens LUZZATI nur gegen die Zusicherung zustimmen mochte, dass die üble Rolle der Kleriker gebührend herausgestellt werde, welche ihn seinerzeit in Busseto als Maestro hatten verhindern wollen.<sup>449</sup>

**186** Bedenkt man zudem noch, dass VERDI seit der italienischen Einigung 1860 und seiner Einsitznahme im gesamtitalienischen Parlament bis zum *Requiem* alle seine Opern für *ausländische* Auftraggeber geschrieben hatte<sup>450</sup> und so italienisch-klerikaler Zensur entgangen war, so wird deutlich: Eine (*Toten-*)*Messe* war für VERDI die sicherste Methode, der Zensur zu entgehen! VERDIS eigenes Engagement für dieses Werk spricht Bände:

### Aufführungen des *Requiem*s unter VERDIS eigenem Dirigat

Tabelle 15

| Datum             | wo                               | Quelle                                          | Bemerkungen                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------|----------------------------------|-------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 22.05.1874        | Kirche San Marco Mailand         | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 617                |                                                                                                                                                                                                                  |
| 25.05.1874        | Teatro alla Scala Mailand        | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 617                |                                                                                                                                                                                                                  |
| ab 09.06.1874     | Opéra-Comique Paris              | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 617                | 7 Aufführungen                                                                                                                                                                                                   |
| ab 15.05.1875     | Royal Albert Hall London         | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 618                | 4 Aufführungen, von VERDI Ende Juni 1874 ausgehandelt                                                                                                                                                            |
| ab 11.06.1875     | Hofoper Wien                     | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 618                | 4 Aufführungen; 19. und 21.06.1875 <i>Aida</i> -Aufführungen unter VERDIS Dirigat; WAGNER muss das <i>Requiem</i> noch im selben Jahr in Wien gehört haben (Tagebucheintrag COSIMA WAGNER-LISZTS vom 02.11.1875) |
| 30.04.1876        | Paris                            | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 618                |                                                                                                                                                                                                                  |
| 30.05.-03.06.1876 | Théâtre Italien Paris            | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 618                | 3 Aufführungen                                                                                                                                                                                                   |
| 21.05.1877        | Niederrheinisches Musikfest Köln | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 619                | Auf Einladung FERDINAND VON HILLERS (1811-1885)                                                                                                                                                                  |
| 30.06.1879        | Teatro alla Scala Mailand        | FISCHER,<br><i>Zeittafel</i> 619;<br>MEIER, 119 | Benefizkonzert für die Opfer der Flutkatastrophe, welches 37000 Lire einbrachte                                                                                                                                  |

In summa dirigierte VERDI mindestens 23 *Requiem*-Aufführungen selber.

<sup>448</sup> Dieses Verbot scheint PIUS IX. in der 1814 gegründeten Kongregation für die ausserordentlichen kirchlichen Angelegenheiten (Congregazione per gli affari ecclesiastici straordinari) beraten haben lassen, der die einflussreichsten Kurienkardinäle angehörten: WOLF, *Krypta* 102.

<sup>449</sup> Vgl. MEIER, 64f.

<sup>450</sup> *La forza del destino* 1861 für den russischen Zaren ALEXANDER II. NIKOLAJEWITSCH (1818-1881), *Don Carlo* 1867 [mit klar antiklerikaler Spitze, vgl. Grossinquisitor] für Paris und *Aida* 1871 [mit klar antiklerikaler Spitze, vgl. Priesterchor] für Aegyptens Khediven ISMAIL PASCHA (1830-1895).

Am 14. April 1892 antwortete VERDI dem deutschen Dirigenten (und ersten Gemahl COSIMA WAGNER-LISZTS) HANS VON BÜLOW auf dessen Entschuldigungsbrief für die scharfe Ablehnung des *Requiem*<sup>451</sup>.

### c. VERDIS verheimlichte Heirat

**187** Nach 11 Jahren wilder Ehe<sup>452</sup> im erzkatholischen Italien nahe des Kirchenstaates heiratete GIUSEPPE VERDI seine Lebenspartnerin GIUSEPPINA STREPPONI am 29. August 1859 im fernen (damals noch zu Savoyen gehörigen) Collonges-sous-Sallève bei Genf vor dem katholischen Pfarrer GASPARD MERMILLOD (1824-1892). Der Vermählungsort war mit Vorbedacht gewählt: Nur im savoyischen Einzugsgebiet, wo mit den Waldensern auch Anhänger reformatorischer Kirchen<sup>453</sup> sesshaft und seit 1848 in ihrem Glaubensbekenntnis anerkannt waren, war mit der kirchlichen Trauung zugleich eine staatliche Heirat verbunden<sup>454</sup>; in der katholischen Poebene Italiens hingegen waren Vermählung und Führung der Zivilstandsregister damals noch allein der römischen Kirche vorbehalten. Dort verschwieg VERDI seine Heirat denn auch noch längere Zeit ...<sup>455</sup> GIUSEPPINA ihrerseits hatte bereits seit 1857 ihre Briefe mit GIUSEPPINA VERDI unterzeichnet, und in Paris war sie bereits seit 1854 mit Madame VERDI angesprochen worden.<sup>456</sup>

**188** Fünf Jahre nach der Vermählung VERDIS wurde MERMILLOD dann 1864 von Papst PIUS IX. zum Titularbischof von Hebron geweiht und Weihbischof von Genf mit Jurisdiktion für die Calvinstadt; am 16. Januar 1873 wurde er zum Apostolischen Vikar in Genf ernannt, was die radikale Regierung des Kantons Genf und der (ebenfalls freisinnige) Bundesrat als Verstoß gegen die Bundesverfassung von 1848 (Art. 44 Abs. 2 betr. Einhaltung des religiösen Friedens<sup>457</sup>) nicht akzeptierten und ihn am 17. Februar 1873 rechtswidrig – MERMILLOD war Schweizer Bürger – aus der Schweiz auswiesen.<sup>458</sup> Der Bundesrat brach ausserdem die diplomatischen Beziehungen zum Vatikan ab und schloss am 12. Dezember 1873 die Nuntiatur; diese Massnahme wurde erst am 8. November 1920 aufgehoben<sup>459</sup>.

**189** GASPARD MERMILLOD war einer der eifrigsten Verfechter der päpstlichen Unfehlbarkeit, die dann 1870 auf Druck Papst PIUS IX. vom I. Vatikanischen Konzil zum Dogma erhoben wurde. MERMILLOD predigte, es gebe „eine dreifache Inkarnation des Sohnes Gottes“: „im Schoß der Jungfrau Maria“, „in der Eucharistie“ und „im Greis im Vatikan“<sup>460</sup>.

**190** Kurz vor und nach der Dogmatisierung der päpstlichen Unfehlbarkeit komponierte GIUSEPPE VERDI sein *Requiem*, derweil GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI, selber durchaus nicht

<sup>451</sup> Vgl. FISCHER, *Zeittafel* 625.

<sup>452</sup> GERHARD, *Verdi-Bilder* 21f mit Zitat aus VERDIS Brief an BAREZZI = CESARI/ALESSANDRO, *Copialettere* 128-131.

<sup>453</sup> Auf Initiative GUILLAUME FARELS (1489-1565) hatten sich die Waldenser 1532 an einer Landsgemeinde nahe Torre Pellice mit der Reformationskirche JEAN CALVINS (1509-1564) verbündet.

<sup>454</sup> Offensichtlich entband genau diese Konstellation VERDI davon, sich mit der Trauung der Kirche zu unterwerfen: Derweil GIUSEPPINA STREPPONI die Trauung als kirchlich ansehen konnte, konnte GIUSEPPE VERDI die Heirat als staatlichen Akt einer der Kirche nicht hörigen Macht interpretieren. Vgl. auch hiervor, Rz. 124 mit Fn. 251.

<sup>455</sup> Vgl. GERHARD, *Verdi-Bilder* 6.

<sup>456</sup> Vgl. MEIER, 86.

<sup>457</sup> Vgl. GOSEWINKEL/MASING, 447.

<sup>458</sup> Vgl. STEINER, 190f.

<sup>459</sup> Vgl. PIERRE SURCHAT: Art. *Nuntiatur*. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). Bd. IX. Basel 2010, 292-294 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11742.php>.

<sup>460</sup> Vgl. ACHENBACH/KRIEGE, 219; HASLER, 19, 34, 46, 71f und 143; MEIER, 86f; GERHARD, *Verdi-Bilder* 6.

unkritische, aber doch praktizierende Katholikin, zwei gemeinsamen Freunden in Briefen anvertraute, VERDI glaube an gar nichts ...<sup>461</sup>.

**191** 1884-89 präsidierte MERMILLOD die von ihm mitgegründete *Union catholique d'études sociales et économiques*, besser bekannt unter dem Namen *Union de Fribourg*, welche die Sozialenzyklika Papst LEOS XIII. *Rerum novarum* vorbereiten half<sup>462</sup>. 1883 ernannte Papst LEO XIII. GASPARD MERMILLOD zum Diözesanbischof von Lausanne-Genf-Freiburg, und 1890 kreierte er ihn zum Kardinal. Dies brachte die lokale Freiburger Brauerei Blancpain auf die Idee, ein Festbier namens *Cardinal* zu lancieren. Der Erfolg war so durchschlagend, dass PAUL-ALCIDE BLANCPAIN beschloss, seine ganze Brauerei in *Cardinal* umzutaufen.<sup>463</sup>

#### d. Würdigung von VERDIS Requiem

**192** Der weltberühmte Pianist und Dirigent HANS VON BÜLOW (1830-1894), ehemals Ehegatte COSIMA WAGNER-LISZTS, schrieb am 21. Mai 1874, also bereits am Vorabend (!) der Uraufführung von VERDIS *Requiem*, in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, der „allgewaltige Verderber des italienischen Kunstgeschmacks“ habe eine „Oper im Kirchengewande“ geschrieben<sup>464</sup>, eine „romanische Barbarei ... voller Abgeschmacktheiten und Hässlichkeiten“<sup>465</sup>. Von BRAHMS hingegen, der VERDI seiner volksverbundenen Kunstmusik wegen hoch verehrte, berichtet eine von FRIEDRICH HEGAR überlieferte Anekdote: „Als BÜLOW im Jahre 1874 sich mit Geringschätzung über das *Requiem* von VERDI geäußert hatte, ging BRAHMS in die Musikalienhandlung von Hug (in Zürich), liess sich den Klavierauszug geben und las ihn durch. Als er fertig war, sagte er: ‚BÜLOW hat sich unsterblich blamiert, so etwas kann nur ein Genie schreiben‘“<sup>466</sup>. BRAHMS sollte recht behalten, und auch VON BÜLOW sah seinen Irrtum ein und lernte VERDIS *Requiem* sehr schätzen, nachdem er es erst einmal selber gehört hatte; und er brachte 1894 auch die innere Grösse auf, sich bei VERDI in einem Briefwechsel für sein Fehlurteil in aller Form zu entschuldigen. WAGNER hingegen hörte VERDIS *Requiem* in Wien 1875 und beschloss mit COSIMA WAGNER-LISZT, dass darüber „nicht zu sprechen entschieden das beste ist“<sup>467</sup>.

**193** VERDI ist der Komponist des *Addio!* Kein anderer Komponist hat dieses Wort („Gott empfohlen“) dermassen häufig verwendet (ungezählte Briefe VERDIS enden damit) und vertont<sup>468</sup>. Nach dem Zeugnis seines späten Freundes und genialsten Librettisten, ARRIGO BOITO (1842-1918), hasste VERDI „den Tod ...“, denn er selbst war der kraftvollste Ausdruck von Leben, den man sich vorstellen kann, er hasste ihn, wie er die Trägheit hasste, das Rätsel und den Zweifel.“<sup>469</sup>

<sup>461</sup> Vgl. GREMLER, *Kirche* 100. Vgl. ein Zitat hiernach, Rz. 198.

<sup>462</sup> Vgl. CONZEMIUS, 477 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9956.php>.

<sup>463</sup> Vgl. Wikipedia: Art. *Mermillod Gaspard* = [http://de.wikipedia.org/wiki/Gaspard\\_Mermillod](http://de.wikipedia.org/wiki/Gaspard_Mermillod).

<sup>464</sup> SCHWEIKERT, *Messa da Requiem* 502f.

<sup>465</sup> Vgl. MEIER, 118; GERHARD, *Leierkasten* 79f. Weitere Einzelheiten dazu bei MEIER, 116f.

<sup>466</sup> WIDMANN, 164 Fn. 14 unter Hinweis auf ADOLF STEINER-SCHWEIZER (Hg.): Johannes Brahms, 1. Teil, mit Bild. In: Neujahrsblätter der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich 86 (1898).

<sup>467</sup> SCHWEIKERT, *Messa da Requiem* 503 mit Quellenhinweis auf COSIMA WAGNER-LISZTS Tagebucheintrag vom 2. November 1875.

<sup>468</sup> Beispiele: *Ernani* Schlussworte (*Ernani*) *Elvira, Elvira, addio!*; *Rigoletto* 3. Akt 10. Szene in fine (*Gilda*) *Non più. A lui perdonate. Mio padre, addio*; *La Traviata* 1. Akt 3. Szene in fine (*Violetta*) *Addio*; *Il trovatore* 7. Bild 12. Szene (*Manrico*) *Addio, Leonora, addio!*; *Don Carlo*: 4. Akt 2. Szene im Gefängnis des Don Carlo Gespräch *Posa/Don Carlo* *Convien qui dirci addio!* und am Ende *Carlo, addio!* sowie Schlussakt Szene im Kloster von St. Juste Duett (*Elisabetta/Don Carlo*): *Addio, mia madre – Mio figlio, addio – Eterno addio – Per sempre addio*; *Aida*: 4. Akt 2. Szene (Finale) *Radamès/Aida* *O terra, addio, addio, o valle di pianti*.

<sup>469</sup> Vgl. GERHARD, *Leierkasten* 80 und 80.

### e. VERDI – agnostischer Requiemskomponist?!

**194** VERDI, der jugendliche Komponist einer *Messe* (1833), der Spiritus rector und Miturheber des Gemeinschaftswerkes *Messa per Rossini* (1868), der Tonsetzer der *Messa da requiem* (1874), der hochbetagte Schöpfer der *Quattro pezzi sacri* (1889-1898), scheint also ungläubig gewesen zu sein. Aber zieht sich denn die Komposition geistlicher Werke nicht wie ein roter Faden durch sein Leben, in welchem er auch nie Symphonien<sup>470</sup> und nur ein einziges Mal Kammermusik geschrieben hat? Er hatte doch 1863 seiner Villa Sant'Agata eigens eine Kapelle anbauen lassen!<sup>471</sup> Sehr wohl hat er es getan – nämlich, um seiner gläubigen Gattin GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI für das tägliche Gebet den weiten Weg zur nächsten Kirche zu ersparen. Aber selber war und blieb VERDI ein Freigeist. Als Agnostiker komponierte er das Requiem denn auch aus der Sicht der leidenden *lebenden Hinterbliebenen*.<sup>472</sup>

**195** Ist das *Dies irae* das Hauptstück von VERDIS Requiem (es macht nahezu die Hälfte seines gesamten *Requiem*s aus), so ist der Schlüsselbegriff des Werkes doch das *Libera*. Die Sequenz des *Dies irae*, als Verschnitt biblischer und apokrypher apokalyptischer Vorstellungen ein Text katholischer „Rache-Utopie“<sup>473</sup> der „Heimzahlung am Jüngsten Tag“, hatte ihre theologische Wirkung nach dem auch kirchlich geschürten Massenmorden des dreissigjährigen Krieges<sup>474</sup> in der Aufklärung mehr und mehr eingebüsst.<sup>475</sup> Übertreffende Musik indessen vermochte dem Requiem noch eine eigene Überzeugungskraft zu vermitteln. VERDIS *Requiem* bringt anstelle „theologischer Spekulation ... das natürliche menschliche Empfinden bei der Betrachtung der ‚letzten Dinge‘“ nahe.<sup>476</sup> Statt vorgegebener dogmatischer Wahrheit erklingt berührende Empathie: Im Offertorium (3. Satz des Requiem: *Domine Jesu Christe, rex gloriae*) macht VERDI die Bitte *Libera animas* und ihr melodisches Motiv musikalisch zum zentralen Angelpunkt: Dieses lässt er nach dem sieben Takte lang ausgehaltenen „sed“ als Himmelsmotiv wieder aufleuchten und wiederholt es mitsamt den Worten *Libera animas* nach dem liturgischen Ende der ganzen Gebetsbitte im Orchester als Antwort auf die aufsteigenden Solostimmen nochmals: An die Stelle gläubiger Einforderung biblischer Versprechen Gottes tritt bei VERDI triumphlos aufkeimende Hoffnung auf Befreiung. *Nicht Glaube, aber Hoffnung* entschwebt menschlicher Existenz.

**196** Das Responsorium des finalen *Libera me* – zweitgrösster Teil von VERDIS *Requiem* – ist gar nicht obligater Bestandteil liturgischer Requiemsvorlesungen. Aber gerade auf das *Libera me* mochte der Maestro offensichtlich am wenigsten zu verzichten. Es ist der persönlichste Teil von VERDIS Requiem: Was sich JOHANNES BRAHMS ein knappes Jahrzehnt zuvor mit seiner persönlichen Auswahl biblischer Texte für sein *Deutsches Requiem* für den ureigensten Ausdruck seiner Verarbeitung von Mutters Tod erkoren hatte, das schuf sich VERDI mit der Wahl des zusätzlichen Responsoriums, das alles andere denn zufällig erneut am Gedanken der Befreiung (*Libera me*) anknüpft.<sup>477</sup> Dass sich VERDI bei seiner Anregung

<sup>470</sup> Zwei Frühwerke hat er zwar als sinfonie bezeichnet, aber damit im barocken und italienischen Sinne einsätzliche Opernouvertüren gemeint.

<sup>471</sup> MEIER, 95.

<sup>472</sup> Vgl. GERHARD, *Leierkasten* 80; ABERT, 1456.

<sup>473</sup> So ERNST BLOCH: *Das Prinzip Hoffnung*, 4. Kapitel. Werkausgabe, Vol. V. (Suhrkamp Wissenschaft Taschenbuch, 3 Bde.) Frankfurt am Main 1985, hier zit. nach HOLLAND, *Tod* 3.

<sup>474</sup> Vgl. WILI, *Schwanengesang* 2-10 Rzz. 2-33.

<sup>475</sup> JOSEPH HAYDN und LUDWIG VAN BEETHOVEN vertonten den Requiemstext überhaupt nicht. WOLFGANG AMADEUS MOZART hatte sein *Requiem* vor dem finanziellen Ruin aus Gründen purer Geldnot einem geltungssüchtigen Fürsten als Plagiatschance geschrieben (vgl. WILI, KV 626 10-13 Ziff. 2.3.-3.2.). FRANZ SCHUBERT brach sein *Requiem* in c-moll D 453 für vierstimmigen Chor und Orchester 1816 bereits im 2. Takt des Kyrie ab. FELIX MENDELSSOHN'S „Requiem“ in f-moll op. 81 MWV R 37 von 1847 ist ein Streichquartett ohne Worte zum Gedenken an den Hinschied seiner geliebten Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN.

<sup>476</sup> HOLLAND, *Tod* 3.

<sup>477</sup> Vgl. HOLLAND, *Tod* 3f.

zur *Messa per Rossini* genau dieses liturgisch im *Requiem* gar nicht erforderliche *Libera me* zur Vertonung reserviert hatte, bestätigt nur, dass dem Freigeist VERDI bei der Auseinandersetzung mit dem Tod nicht theologische Transzendenz, sondern die Hoffnung des Befreiungsgedankes am Herzen lag: Auch das abschliessende Psalmodieren des *Requiem*s verzichtet auf jeglichen Triumphalismus. Die streitende Kirche (*ecclesia militans*) war VERDI fremd – Glaubensgewissheit ebenso. Zwei Wochen nach GIUSEPPINA VERDI-STREPPONIS Hinschied (14. November 1897) schrieb VERDI dem Musikkritiker CAMILLE BELLAIGUE (1858-1930): „Nach einem halben Jahrhundert intensiven Zusammenlebens bin ich allein, allein, allein; ohne Familie in einer trostlosen Leere ... und 85 Jahre!“ VERDIS eigenes Leben zeigt es: Das *Requiem* mit dem *Dies irae* und dem *Libera me* (... in die illa tremenda quando coeli movendi sunt et terra dum veneris judicare saeculum per ignem!) reizte VERDI der dramatischen Komponente wegen zur Vertonung: Diese Angst ist die religiöse Variante gesellschaftlicher Zwänge, in denen Menschen als Aussenseiter von der Befreiung abgehalten werden. Persönlich suchte sich VERDI genau von diesen Zwängen abzuschotten. Diese Abhängigkeiten zu widerlegen, war Ziel seines Lebens und seiner Musik. Diese Abhängigkeiten sind auch die Triebfeder seines konstanten Antiklerikalismus.

**197** VERDIS erste Frau, MARGHERITA VERDI-BAREZZI, soll FERDINANDO GALUZZI während des Bewerbungsverfahrens für den Posten des Musikdirektors in Busseto bereits Mitte der 1830er Jahre erklärt haben: „VERDI wird sich niemals, niemals in Busseto niederlassen. Erstens weil er damit seine Studien unterbrechen müsste; und zweitens, weil er sich der Theatermusik widmen möchte und dort Erfolg anstrebt und nicht in der Kirchenmusik.“<sup>478</sup> In der Tat äusserte sich auch VERDI selbst am 15. Oktober 1836 in einem Brief an seinen Musikerfreund PIETRO MASSINI (1796-1836) in Mailand sehr ähnlich.<sup>479</sup>

**198** Der völlige Verzicht auf kirchlichen Triumphalismus ist also keine Hinterherdistanzierung VERDIS. Nur ein Jahr vor der Komposition des *Requiem*s schrieb GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI der gemeinsamen Freundin CLARA MAFFEI am 9. Mai 1872 entsetzt: „Und dennoch erlaubt sich dieser Brigand, ich will nicht sagen, ein Atheist zu sein, aber sicherlich sehr wenig von einem Gläubigen zu haben, und das mit einer Hartnäckigkeit und einer Ruhe, dass man ihn verprügeln möchte. Ich spreche ihm voller Sehnsucht von den Wundern des Himmels, der Erde, des Meers usw. usw. Verschwendeter Atem! Er lacht mir ins Gesicht und unterbricht mich mitten in meinen rednerischen Versuchen, mitten in meinem göttlichen Enthusiasmus, indem er sagt: ‚Ihr seid alle verrückt!‘, und unglücklicherweise sagt er es voller Zuversicht.“<sup>480</sup> Und VERDI selbst schrieb CLARA MAFFEI während der Arbeit an seinem *Requiem* am 5. März 1874: „Es stimmt: Ist man bei einem gewissen Alter angelangt, erlebt man manche Traurigkeiten. Alles, was wir an Freuden, Schmerzen, Liebschaften haben, ist leider nicht mehr stark genug, um Neigungen und gegenwärtige Freundschaften zu bewahren oder wenigstens Illusionen, diese Güter zu besitzen, die uns das Leben teuer machen. Selig, wenn Du glaubst, dass Reichtümer und Verdienste Dir die Zuneigung der alten und neuen Freunde erhalten. Ich, das sage ich Dir tief enttäuscht, glaube an nichts mehr, an niemand, oder fast ... Ich habe plötzlich zu grosse und grausame Enttäuschungen erlebt, um nicht über das Dasein entmutigt zu sein. Ich sage Dir, dass alle auf den dornigen Weg der Enttäuschungen gekommen sind, das will heissen, dass sie mir im Innersten doch irgendeine Hoffnung und irgendeinen Glauben an die Zukunft gelassen haben ... Auch meine religiösen Begeisterungen sind vergangen, und kaum mehr glaube ich angesichts der Wunderlichkeiten seiner Geschöpfe an Gott.“<sup>481</sup>

**199** Zur Zeit der Entstehung des *Requiem*s hat VERDI durch seine überaus enge Zusammenarbeit und Beziehung mit der gebürtigen Tschechin TEREZIE STOLZOVÁ, der Interpretin der Sopran-Partie in der Uraufführung und der meisten von VERDI selbst

<sup>478</sup> Hier zit. nach FISCHER, *Geschlecht* 143.

<sup>479</sup> Das Zitat bei RIZZO, *Orchestermusik* 20.

<sup>480</sup> Hier zit. nach FISCHER, *Geschlecht* 147.

<sup>481</sup> Hier zit. nach PLANK, 23 und 25.

dirigierten Wiedergaben des *Requiem*s - TERESA STOLZ beriet VERDI sogar in der Gestaltung des Sopran-Solos – seine zweite Gattin GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI in tiefste Verzweiflung getrieben; ihr schien, so schrieb sie ihrem Ehemann wenige Tage nach Vollendung seines Meisterwerks, „Du könntest wenigstens 24 Stunden ohne die besagte Dame auskommen. ... Ich weiss nicht, ob Du es kannst oder nicht ... Ich weiss nur, dass es von Deiner Seite seit 1872 Phasen der Beharrlichkeit und der Aufmerksamkeiten gegeben hat, die von jeder Frau der Welt auf die angenehmste Weise verstanden werden müssen. ... Wenn es so ist ... machen wir ein für alle mal Schluss. Sei ehrlich und sag es mir, ohne mich mit Deiner exzessiven Aufmerksamkeit ihr gegenüber zu demütigen.“<sup>482</sup> Unter diesem Eindruck verlor auch die depressive GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI vorübergehend ihren Glauben.

**200** Drei Jahre nach seinem *Requiem* schrieb GIUSEPPE VERDI selbst dem befreundeten Grafen und Journalisten OPPRANDINO ARRIVABENE am 21. März 1877: „Wenn ich die Geschichte der Patres, die Heilige fabrizieren, lese, bin ich geradezu versucht, mich zur Gegenpartei zu gesellen, um mich nicht auf ihrer Seite zu finden. Auch dieser Papst, der nicht der schlechteste ist, und der einen bedeutenden Platz in der Geschichte einnehmen wird, scheint mir, gelinde gesagt, verrückt. Was sagst Du zu seiner letzten Ansprache?“<sup>483</sup>

**201** GIUSEPPINA VERDI-STREPPONI verteidigte aber ihren vergötterten Gatten in einem Brief vom 12. Juni 1875 an CESARE VIGNA ebenso vehement gegen den Vorwurf, den Requiemstext in *entheiligender* Weise vertont zu haben: „Man hat viel über den mehr oder weniger religiösen Geist dieser sakralen Musik gesprochen, und dass sie nicht dem Gedankentypus MOZARTS, CHERUBINIS usw. usw. gefolgt sei. Ich sage, dass ein Mann wie VERDI wie VERDI schreiben muss, also dem entsprechend, wie er den Text empfindet und versteht. Und wenn die Religionen selbst einen Beginn, eine Entwicklung, Veränderungen oder Transformationen usw. je nach den Epochen und nach den Völkern besitzen, muss offensichtlich der religiöse Geist wie die Werke, die ihn ausdrücken, den Stempel ihrer Zeit und – mit Verlaub – der Individualität tragen. Eine *Messa* von VERDI, die nach dem Modell von A, B oder C geschrieben wäre, hätte ich einfach abgelehnt!“<sup>484</sup>

#### f. Fehlende Teile in VERDIS Requiem

**202** Wie andere Schöpfer eines Requiem (etwa WOLFGANG AMADEUS MOZART oder HECTOR BERLIOZ), aber anders als beispielsweise ANTONÍN DVOŘÁK hat VERDI in seinem Werk weder den Wechselgesang des Antwortpsalms nach der alttestamentlichen Schriftlesung (das *Graduale*) noch den Ruf vor dem Evangelium (den *Tractus*) vertont. Umgekehrt verdoppelte, ja vervielfachte VERDI teilweise zur Steigerung der Dramatik das *Dies irae, dies illa*. In gleicher Absicht straffte VERDI bei der psalmodierenden Rezitation des *Libera me* das Tempo, ordnete den Forte-Einsatz des Orchesters an und liess den Solo-Sopran zu weiten, expressiven Intervallen übergehen.<sup>485</sup>

#### g. Richtige Stimme und Rezitieren in VERDIS Requiem

**203** VERDI waren die akkurate Stimme und das korrekte *Rezitieren* („*pronunciare straordinariamente bene*“, wie VERDI es zuweilen nannte) überaus wichtig: Eine Stimme konnte ihm für eine Rolle leicht auch allzu schön sein.<sup>486</sup> Den Buchstaben H mochte der

<sup>482</sup> Hier zit. nach FISCHER, *Geschlecht* 148.

<sup>483</sup> Hier zit. nach FISCHER, *Geschlecht* 164.

<sup>484</sup> Hier grösstenteils zit. nach SCHWEIKERT, *Requiem* 503. Die Äusserung zeigt auch GIUSEPPINA VERDI-STREPPONIS durchaus nicht unkritische Haltung gegenüber klerikaler Bevormundung: Die Spitze gegen die päpstliche Doktrin ewigen Wahrheitsbesitzes der katholischen Papstkirche ist unübersehbar: Religionen unterliegen dem Wandel.

<sup>485</sup> VON FISCHER, 63.

<sup>486</sup> OTT, 83. Vgl. zu *Macbeth* hiervor, Rzz. 40 und 41! Daraus abzuleiten, dass VERDI die richtigen Töne egal gewesen wären, wäre indes völlig verfehlt: So konnte er beispielsweise für die Uraufführung des *Aroldo* 1856 in Rimini die verstimmte Dorfglocke eigenhändig mit der Feile

Meister keinesfalls aspiriert hören.<sup>487</sup> Wie er die Rollen zumeist auch für die Uraufführung seiner Opern präzise auf bestimmte Sängerinnen und Sänger zuschnitt, schrieb VERDI die Tenorpartie des *Requiem*s dem von ihm als Radamès überaus geschätzten ANGELO MASINI (1844-1926) auf den Leib.<sup>488</sup> Das „*pronunciare straordinariamente bene*“ ist denn auch ganz besonders beim *Libera me* vonnöten.

**204** VERDI verabscheute musikalisches Schleppen: „Ich liebe die langsamen Tempi nicht, und es ist besser, sich auf der lebhaften Seite des Tempos zu irren, als zu schleppen.“ Auffällig oft verlangte VERDI „*mezza voce*“, also gerade *kein* Schmettern; manche Aufnahmen seiner Werke bieten akkurat das Gegenteil dessen, was seine Partituren hinsichtlich Lautstärke explizit vorschreiben: Etwa ein Schluss-Pianissimo statt -Fortissimo.

## V. Literatur

1. ABERT ANNA AMALIE: Art. Verdi, Giuseppe Fortunato Francesco. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1982. Bd. XIII, Spp. 1426-1463.
2. ACHENBACH RÜDIGER/KRIEGE HARTMUT: Die Päpste und die Macht. Düsseldorf/Zürich <sup>3</sup>2004.
3. AMELUNXEN CLEMENS: Napoleon – Fürst von Elba. Empire in Miniatur 1814-1815. (Schriftenreihe der Juristischen Gesellschaft zu Berlin, 99.) Berlin/New York 1986.
4. BALSIGER MAX U.: Verdis „Stiffelio“ – eine protestantische Oper. Theologische *Hintergründe* eines Misserfolgs. In: Der kleine Bund. Kulturbeilage zum Bund Nr. 162 vom Samstag, 14.07.2001, 1f.
5. BALSIGER MAX U.: *Gottesdienst* in der Oper – Verdis „Stiffelio“ als Reflex des Pietismus. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 224 vom Samstag/Sonntag, 25./26.09.2004, 54.
6. BELLI GIUSEPPE GIOACHINO: Die Wahrheit packt dich ... Eine Auswahl seiner frechen und frommen Verse, vorgestellt und aus dem Italienischen übertragen von OTTO ERNST ROCK. Mit einem Essay von GUSTAV RENÉ HOCKE. München 1978.
7. BENZ RICHARD: Die romantische Geistesbewegung. In: GOLO MANN/AUGUST NITSCHKE (Hgg.): Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. Bd. VIII: Das neunzehnte Jahrhundert. Frankfurt am Main/Berlin 1960-1964, 193-234.
8. BERMBACH UDO: Der Standpunkt der linken *Mitte*. Aspekte des Politischen in Verdis Opern. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 116 vom Samstag/Sonntag, 20./21.05.1995, 67f.
9. BERMBACH UDO: „Tutto nel mondo è *burla*“. Mal im Ernst: Was ist denn überhaupt das Komische an Verdis ‚Falstaff‘ und anderen (angeblich) komischen Opern? In: Neue Zürcher Zeitung NZZ, Sonderbeilage zu Nr. 187 vom Samstag, 15.08.2015: Lucerne Festival Sommer 2015: Humor. Wie komisch ist Musik?, 18.
10. BETZWIESER THOMAS: *Libretto*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 106-124.
11. BETZWIESER THOMAS: *Alzira*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 337-342.
12. BONO SALVATORE: Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16. bis 19. Jahrhundert. Aus dem Italienischen von Achim Wurm. Stuttgart 2009.
13. *Brockhaus-Redaktion* (Hg.): Die Weltgeschichte. (Brockhaus: Die Bibliothek.) Band V: Aufbruch der Massen – Schrecken der Kriege (1850-1945). Leipzig/Mannheim 1999, Kapitel *Teure Heimat* – Italien zwischen Cavour und Garibaldi, 130-137.
14. BUDDEN JULIAN: *Attila*. In: Begleitheft zu Verdi: Attila. Ruggero Raimondi (Bass), Sherill Milnes (Bariton), Cristina Deutekom (Sopran), Carlo Bergonzi (Tenor), Jules Bastin (Bass), Ambrosian Singers, Finchley Children's Music Group, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6700 056 (2 LP), 6-9.
15. BUDDEN JULIAN: Verdis „Stiffelio“. In: Begleitheft zu Verdi: Stiffelio. José Carreras (Tenor), Sylvia Sass (Sopran), Matteo Manuguerra (Bariton), Wladimiro Ganzarolli (Bass), Ezio di Cesare (Tenor), Maria Venuti (Mezzosopran), Thomas Moser (Tenor), Chor und Symphonieorchester des Österreichischen Rundfunks Wien, Lamberto Gardelli. Philips 6769 039 (2 LP), 4-6.

---

bearbeiten, um sie zur Begleitung des *Ave Maria* im 4. Akt in die korrekte Stimmung zu bringen; vgl. GRÄWE, 5 und hiervor, Rz. 76.

<sup>487</sup> OTT, 83.

<sup>488</sup> OTT, 84.

16. BUDDEN JULIAN: I due *Foscari*. In: Begleitheft zu Verdi: I due Foscari. Piero Cappuccilli (Bariton), José Carreras (Tenor), Katia Ricciarelli (Sopran), Samuel Ramey (Bass), Vincenzo Bello (Tenor), Elizabeth Connell (Mezzosopran), Mieczyslaw Antoniak (Tenor), Franz Handlos (Bass), Chor und Symphonieorchester des Österreichischen Rundfunks Wien, Lamberto Gardelli. Philips 6700 105 (2 LP), 4f.
17. BUDDEN JULIAN: Verdis erster Versuch in der *Grand Opéra*. In: Begleitheft zu Verdi: Jérusalem. Marina Menscheriakova (Sopran), Marcello Giordani (Tenor), Roberto Scandiuzzi (Bass), Philippe Rouillon (Bariton), Daniel Borowski (Bass), Simon Edwards (Tenor), Hélène Le Corre (Sopran), Orchestre de la Suisse romande, Chœur du Grand Théâtre de Genève, Fabio Luisi. Philips 462 613-2 (3 CD), 27-31.
18. BUDDEN JULIAN: Verdi I *Masnadieri*. In: Begleitheft zu Verdi: I Masnadieri. Ruggero Raimondi (Bass), Carlo Bergonzi (Tenor), Piero Cappuccilli (Bariton), Montserrat Caballé (Sopran), John Sandor (Tenor), Maurizio Mazzieri (Bass), William Elvin (Bariton), Ambrosian Singers, New Philharmonia Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6703 064 (3 LP), 5f.
19. BUDDEN JULIAN: Verdis „Il corsaro“. In: Begleitheft zu Verdi: Il corsaro. José Carreras (Tenor), Clifford Grant (Bass), Jessye Norman (Sopran), Montserrat Caballé (Sopran), Gian-Piero Mastromei (Bariton), Alexander Oliver (Tenor), Ambrosian Singers, New Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6700 098 (2 LP), (unpaginiert) 5f.
20. BUDDEN JULIAN: Verdis „La battaglia di Legnano“. In: Begleitheft zu Verdi: La battaglia di Legnano. Katia Ricciarelli (Sopran), José Carreras (Tenor), Matteo Manuguerra (Bariton), Nicola Ghiuselev (Bass), Hannes Lichtenberger (Bass), Dimitri Kavrakos (Bass), Jonathan Summers (Bariton), Franz Handlos (Bass), Ann Murray (Mezzosopran), Mieczyslaw Antoniak (Tenor), Chor und Orchester des Österreichischen Rundfunks, Lamberto Gardelli. Philips 6700 120 (2 LP), 5f.
21. BUDDEN JULIAN: Verdis „Stiffelio“. In: Begleitheft zu Verdi: Stiffelio. José Carreras (Tenor), Sylvia Sass (Sopran), Matteo Manuguerra (Bariton), Wladimiro Ganzarolli (Bass), Ezio di Cesare (Tenor), Maria Venuti (Mezzosopran), Thomas Moser (Tenor), Chor und Orchester des Österreichischen Rundfunks, Lamberto Gardelli. Philips 6769 039 (2 LP), 4f.
22. BUDDEN JULIAN: Aroldo: die *Neufassung* einer Oper. In: Begleitheft zu Verdi: Aroldo. Neil Shicoff (Tenor), Carol Vaness (Sopran), Anthony Michaels-Moore (Bariton), Roberto Scandiuzzi (Bass), Julian Gavin (Tenor), Sergio Spina (Tenor), Marina Comparato (Mezzosopran), Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino, Fabio Luisi. Philips 462 512-2 (2 CD), 30-34.
23. BUSCH HANS (Hg.): Giuseppe Verdi (1813-1901). Briefe, übersetzt von Hans Busch. (Fischer-Taschenbuch, 2141.) Frankfurt am Main 1979.
24. CARLEN LOUIS: Schwyz und die Galeerenstrafe. In: Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des Historischen Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden ob und nid dem Wald und Zug 135 (1982) 243-250.
25. CATTANI ALFRED: Polemik um Flüchtlinge. Giuseppe Mazzini als Autor in der NZZ. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 99 vom Mittwoch, 30.04.2003, 62.
26. CESARI GAETANO/ALESSANDRO LUZIO (Hgg.): I *copialelettere* di Giuseppe Verdi. Mailand 1913 = <https://archive.org/details/icopialettere00verd/>.
27. CONZEMIUS VICTOR: Art. Gaspard Mermillod. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. VIII. Basel 2009, 477 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9956.php>.
28. CSAMPAI ATTILA: ‚Alzira‘ – *Zwischenstation* auf dem Weg zur Meisterschaft. Zur Genese des Verdischen Operntypus. In: Begleitheft zu Verdi: Alzira. Ileana Cotrubas (Sopran), Francisco Araiza (Tenor), Renato Bruson (Bariton), Jan-Hendrik Rootering (Bass), Donald George (Tenor), Daniel Bonilla (Bass), Sofia Ilis (Mezzosopran), Alexandru Ionita (Tenor), Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Lamberto Gardelli. Orfeo S 057832 H DMM, 3-6.
29. CSAMPAI ATTILA: *Sozialkritik* und musikalischer Realismus in ‚La Traviata‘. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: La Traviata. Opera in tre atti. Ileana Cortubas (Sopran), Stefania Malagú (Mezzosopran), Helena Jungwirth (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Sherill Milnes (Bariton), Walter Gullino (Tenor), Bruno Grella (Bariton), Alfredo Giacomotti (Bass), Giovanni Foiani (Bass), Paul Friess (Bass), Paul Winter (Bass), Bayerischer Staatsoperchor, Bayerisches Staatsorchester, Carlos Kleiber. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 2707 103 (2 LP), unpaginiert 2-4.
30. DE ANGELIS SIMONE: Popularisierung und Literarisierung eines Mythos. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 571-589.
31. DENZINGER HENRICUS/SCHÖNMETZER ADOLPHUS (Hgg.): Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Barcelona/Freiburg im Br./Rom/New York <sup>34</sup>1967.
32. DENZLER GEORG: *Das Papsttum* und der Amtszölibat. 2 Bände. (Päpste und Papsttum, 5 I/II). Stuttgart 1973/1976.
33. DENZLER GEORG: Die verbotene *Lust*. 2000 Jahre christliche Sexualmoral. München/Zürich 1988.

34. DE ROSA MICHELE: Dal "Non expedit" al Concilio Ecumenico Vaticano II: dall'astensione all'impegno. I cattolici in politica nell'Italia unita. L'idea della coscienza cristiana come fondamento della vita nazionale, abrufbar unter <http://www.diocesicerreto.it/index.php/articoli/91-dal-non-expedit-al-concilio-ecumenico-vaticano-ii-dall-astensione-all-impegno.html>.
35. DÖHRING SIEGHART: Don Carlos/Don Carlo. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 448-460.
36. EDWARDS JOHN: Die spanische Inquisition. Aus dem Englischen von Harald Ehrhardt. Düsseldorf/Zürich 2003.
37. ENGELHARDT MARKUS: Giovanna d'Arco. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 334-337.
38. FEIL ARNOLD: Metzler Musikchronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar 2005, speziell SS. 366, 553, 571f, 579, 587, 592, 594, 610, 618, 626, 639, 648f, 659, 667 und 680.
39. FISCHER CHRISTINE: Von gefallenengeln und Amazonen. *Geschlecht* als ästhetische und soziale Kategorie im Werk Verdis. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 141-167.
40. FISCHER CHRISTINE: I due *Foscari*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 328-334.
41. FISCHER CHRISTINE: *Zeittafel* zu Leben und Werk. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 593-629.
42. FISCHER CHRISTINE: *Personenverzeichnis*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 651-681.
43. FISCHER JENS MALTE: Der Mann des Übergangs. Antonio Ghislanzoni, der *Librettist* von Verdis ‚Aida‘. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 50 vom Samstag/Sonntag, 01./02.03.1997, 66.
44. GERBER RICO: Messa da Requiem. In: Konzertprogramm des Berner Bach-Chors vom Freitag/Samstag, 26./27.01.2001 zum 100. Todestag von Giuseppe Verdi im Kultur-Casino Bern, 7f.
45. GERHARD ANSELM/SCHWEIKERT UWE (Hgg.): Verdi Handbuch. Stuttgart/Weimar 2001.
46. GERHARD ANSELM: *Verdi-Bilder*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 2-24.
47. GERHARD ANSELM: *Konventionen* der musikalischen Gestaltung. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 182-197.
48. GERHARD ANSELM: Der *Vers* als Voraussetzung der Vertonung. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 198-217.
49. GERHARD ANSELM: Verdis ‚*Ästhetik*‘. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 287-297.
50. GERHARD ANSELM: Kleinere geistliche *Kompositionen*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 508-510.
51. GERHARD ANSELM: *Kompositionen* aus der *Studienzeit*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 510-512.
52. GERHARD ANSELM: Zu *Lebzeiten* veröffentlichte Gelegenheitskompositionen. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 512-517.
53. GERHARD ANSELM: Nicht veröffentlichte *Gelegenheitskompositionen*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 517-520.
54. GERHARD ANSELM: Töne aus dem *Leierkasten* oder Weltliteratur? Verdis Musiktheater zwischen Kolportage und künstlerischem Kalkül. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 79f.
55. GERHARD ANSELM: „Volksseele“ im *Musentempel*? Verdi im aufgezwungenen Wettstreit mit Wagner. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 225 vom Samstag, 28.09.2013, 57f.
56. GERHARD ANSELM: Dreistigkeit und Melancholie. Vincenzo *Bellini* und die „unendliche Melodie“. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 256 vom Samstag/Sonntag, 03./04.11.2001, 84.
57. GERHARTZ LEO KARL: *Melodiebildung* und Orchestration. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 218-233.
58. GERHARTZ LEO KARL: *Luisa Miller*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 373-380.
59. GERHARTZ LEO KARL: Vom kollektiven Pathos zu individueller *Empfindsamkeit*. Anmerkungen zu einer Oper auf der Schwelle zur Meisterschaft. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Luisa Miller. Katia Ricciarelli (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Renato Bruson (Bariton), Gwynne Howell (Bass), Elena Obraztsova (Mezzosopran), Wladimiro Ganzarolli (Bass), Audrey Michael (Mezzosopran), Luigi de Corato (Tenor), Chor und Orchester des Königlichen Opernhauses Covent Garden, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon Gesellschaft 2740 224 (3 LP), 2-4.
60. GIER ALBERT: Der Grossschriftsteller. Eine neue Biographie Victor Hugos. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 201 vom Samstag/Sonntag, 31.08./01.09.2002, 59.
61. GISI PETER: *Verdis Welten*. Neuinterpretation der Werke im Spiegel der Tonarten. Bern 2013.
62. GISI PETER: Im Licht der Tonarten. Ein neuer Blick auf Giuseppe *Verdis Opern*. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 225 vom Samstag, 28.09.2013, 58.

63. GOSEWINKEL DIETER/MASING JOHANNES (Hgg.): Die Verfassungen in Europa 1789-1949. München 2006.
64. GRAF NORBERT: Quartetto in Mi minore. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 520-522.
65. GRÄVE KARL DIETRICH: Der Sonderfall und die Regel: Überlegungen zur Stellung des ‚Aroldo‘ im Schaffen Verdis. In: Begleitheft zu Verdi: Aroldo. Montserrat Caballe (Sopran), Gianfranco Cecchele (Tenor), Louis Lebherz (Bass), Juan Pons (Bariton), Vincenzo Manno (Tenor), Paul Rogers (Tenor), Marianna Busching (Mezzosopran), Oratorial Society of New York, Westchester Choral Society, Opera Orchestra of New York, Eve Queler. CBS Masterworks 79328 (3 LP), 5.
66. GREMLER MARTINA: Italien zwischen Restauration, *Risorgimento* und nationaler Einheit. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 26-37.
67. GREMLER MARTINA: Die Rolle der *Politik*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 84-95.
68. GREMLER MARTINA: Zwischen *Kirche* und Staat. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 96-104.
69. GREMLER MARTINA: La battaglia di *Legnano*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 367-373.
70. GRIESEMER MARTIN: Verdis Konzept des *Trovatore*. In: Programmheft des Stadttheaters Bern zu Giuseppe Verdi Il *Trovatore*. Spielzeit 1989/1990, 3-7.
71. HÄFLIGER MARKUS: Aus dem Schweizer Jura in den Königspalast. Wie eine Flüchtlingstochter aus La Chaux-de-Fonds den portugiesischen König Ferdinand II. verführt hat. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 118 vom Dienstag, 26.05.2015, 11.
72. HAGMANN PETER: Monteverdi, Mozart, Verdi – die drei Säulenheiligen der *Oper*. Ein Gespräch mit dem Dirigenten Nikolaus Harnoncourt. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 50 vom Samstag/Sonntag, 01./02.03.1997, 65f.
73. HAGMANN PETER: Italiens *Luft* einatmen – und dann Verdi dirigieren. Ein Gespräch mit Nello Santi. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 83.
74. HANSLICK EDUARD: Verdi. In: EDUARD HANSLICK: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*. Berlin 1875, 217-255 = <https://archive.org/stream/diemoderneoperk00hansgoog#page/n270/mode/2up>.
75. HÄRTLING PETER: Verdi. Ein Roman in neun Fantasien. Köln 2015.
76. HASLER AUGUST BERNHARD: Wie der Papst unfehlbar wurde. Macht und Ohnmacht eines Dogmas. (Ullstein Sachbuch, 34053.) Frankfurt/Berlin/Wien 1981.
77. HELBLING HANNO: Die Macht des Schicksals. Verdi liest *Shakespeare*. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 82.
78. HELBLING HANNO: Schöpfer des Neuen Italien. Eine *Cavour*-Biographie. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 121 vom Montag, 28.05.2001, 30.
79. HENZE-DÖHRING SABINE: Les *Vêpres Siciliennes*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 411-418.
80. HOLLAND DIETMAR: *Otello*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 474-486.
81. HOLLAND DIETMAR: Undogmatische Ansichten von *Tod* und Jüngstem Gericht. Zu Verdis musikalischer Vergegenwärtigung des Requiem-Textes. Begleitheft zu Verdi Requiem. Katia Ricciarelli (Sopran), Shirley Verrett (Alt), Placido Domingo (Tenor), Nicolai Ghiurov (Bass), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala (Maestro del Coro: Romano Gandolfi), Claudio Abbado. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 2707 120 (2 LP), 2-4.
82. HOLLAND DIETMAR: *Einleitung*. In: Giuseppe Verdi: Don Carlos. Oper in fünf Akten nach Schillers gleichnamigem Drama von Joseph Méry und Camille du Locle in der letzten Fassung von 1886. Mit Varianten der ersten, vollständigen Probenfassung von 1866. Übersetzung von Götz Friedrich und Karl Dietrich Gräwe. (Reclam, 8696.) Stuttgart 1982, 3-13.
83. HOLTBERND BENEDIKT: Verdis ‚*Otello*‘ – der Kampf des Antichristen. In: Stadttheater Bern: *Otello*. Programmheft 115. Saison 1998/1999, 8f.
84. JAKOBSHAGEN ARNOLD: Un giorno di *regno*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 304-308.
85. JAKOBSHAGEN ARNOLD: Un ballo in *maschera*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 430-437.
86. JOERG GUIDO JOHANNES: Glossar. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 630-650.
87. JUNGSMANN JOSEF ANDREAS: Art. Absolution. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. I. Freiburg im Br. 21957, Spp. 74f.
88. KAPP VOLKER: Auf der Suche nach einer italienischen Nationalliteratur. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 38-44.
89. KELLER EDITH/FISCHER CHRISTINE: Bibliographie. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 682-727.

90. KERTZER DAVID I.: Die Entführung des Edgardo Mortara. Ein Kind in der Gewalt des Vatikans. München/Wien 1998.
91. KIENLECHNER SABINA: Briefe. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 522-528.
92. KREUZER GUNDULA: I *masnadieri*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 358-364.
93. KREUZER GUNDULA: La forza del *destino*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 437-448.
94. KÜHNER HANS: Giuseppe Verdi in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Rowohlt's Monographien, 64.) Reinbek bei Hamburg 1961.
95. KUNZ LUCAS: Art. *Dies irae*. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. III. Freiburg im Br. 21959, Spp. 380f.
96. KUNZ LUCAS: Art. *Requiem*. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. VIII. Freiburg im Br. 21963, Spp. 1246f.
97. KUNZE STEFAN: Verdis Requiem. In: Konzertprogramm des Oratorienchors der Stadt Bern vom Samstag/Sonntag, 16./17.03.1996 im Berner Münster, 3-5.
98. KUSSEROW MOURAD: „Gott will es“. 900 Jahre Kreuzzugsideologie und kein Ende? In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 275 vom Samstag/Sonntag, 25./26.11.1995, 66.
99. LANG JOSEF: Ultramontanismus und Antisemitismus in der Urschweiz – oder: Der Kampf gegen die Säkularisierung von Staat und Gesellschaft (1858-1878). In: OLAF BLASCHKE/ARAM MATTIOLI (Hgg.): Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich. Zürich 2000, 337-372.
100. LANGER ARNE: Die optische Dimension. Szenentypen, Bühnenräume, Kostüme, Dekorationen, Bewegung, Tanz. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 249-274.
101. LEHNER ULRICH L.: Mönche und Nonnen im Klosterkerker. Ein verdrängtes Kapitel Kirchengeschichte. (Topos Taschenbücher, 1004.) Kevelaer 2015.
102. LICHTENHAHN ERNST: Rigoletto. Klappentext zu Giuseppe Verdi: Rigoletto. Oper in 3 Akten. Licinio Montefuso (Bariton), Michele Molese (Tenor), Anna Maccianti (Sopran), Federico Davia (Bass), Nedda Casei (Alt), Susanne Steffan (Mezzosopran), Karl Neugebauer (Bass), Friedrich Strack (Bass), Karl Setzer (Tenor), Nikolaus Simkovsky (Bass), Anna Vajda (Mezzosopran), Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Gianfanco Rivoli. M 2371 (2 LP).
103. LÜTTEKEN LAURENZ: Brahms – eine bürgerliche Biographie? In: WOLFGANG SANDBERGER (Hg.) Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, 24-43.
104. MAEHDER JÜRGEN: Oper als archäologischer Traum von Ferne. Zur musikalischen Realisierung altägyptischen Lokalkolorits in Verdis ‚Aida‘. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Aida. Katia Ricciarelli (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Elena Obraztsova (Mezzosopran), Leo Nucci (Bariton), Nicolai Ghiaurov (Bass), Ruggero Raimondi (Bass), Lucia Valentini Terrani (Sopran), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 410 092-2 (3 CD), 3-12.
105. MAISON JEAN-JACQUES: La direction spirituelle d'Alexandre Vinet au miroir de sa correspondance. 2 volumes. Thèse de doctorat. Lausanne 1989.
106. MALISCH KURT: *Stimmtypen* und Rollencharaktere. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 168-181.
107. MALISCH KURT: I *Lombardi* alla prima crociata/Jérusalem. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 315-323.
108. MALISCH KURT: *Attila*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 342-347.
109. MALISCH KURT: *Sänger* und Dirigenten. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 542-549.
110. MALISCH KURT: Verdis *Spätwerk* in Meisterhänden. Messa da Requiem und „Falstaff“ unter Abbado. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 18 vom Mittwoch, 23.01.2002, 59.
111. MALISCH KURT: Herr und Sklave der *Partitur*. Riccardo Mutis Verdi-Aufnahmen bei EMI. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 73 vom Mittwoch, 28.03.2001, 63.
112. MALISCH KURT: Der ganze *Verdi*. Sämtliche Opern auf 55 Compact Discs. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 25 vom Mittwoch, 31.01.2001, 63.
113. MALKIEL MARINA: Wie Verdi Alvaro das Leben schenkte ... Zu den zwei Fassungen der ‚Macht des Schicksals‘. In: Begleitheft zu Verdi: La forza del destino. Erstfassung St. Petersburg 1862. Askar Abdrazakov (Bass), Galina Gochakova (Sopran), Nikolai Putlin (Tenor), Gegam Grigorian (Bariton), Olga Borodina (Mezzosopran), Mikhail Kit (Bass), Georgy Zastavny (Bariton), Lia Shevtzova (Mezzosopran), Gennady Bezzubenko (Bass), Nikolai Gassiev (Tenor), Yuri Laptev (Bass), Chor und Orchester der Kirov-Oper St. Petersburg, Valery Gergiev. Philips 446 951-2 (3 CD), 37-41.
114. MANION MARK: Werkeinführung. Begleitheft zu: Verdi Requiem. Martina Arroyo (Sopran), Carol Smith (Mezzosopran), Alexander Young (Tenor), Martti Talvela (Bass), N. O. S. Chorus, Residentie Orkest The Hague, Willem van Otterloo, Claves CD 50-9911.

115. MANN GOLO: Politische Entwicklung Europas und Amerikas 1815-1871. In: GOLO MANN/AUGUST NITSCHKE (Hgg.): Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. Bd. VIII: Das neunzehnte Jahrhundert. Frankfurt am Main/Berlin 1960-1964, 367-582.
116. MANZONI ALESSANDRO: *I promessei sposi*. Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da A. M. Deutsch: Die Brautleute. Roman. Übersetzt von Burkhard Kroeber. (dtv-Taschenbuch, 13038.) München <sup>3</sup>2003.
117. MARCHESI GUSTAVO: Le liriche da camera di Giuseppe Verdi. In: Begleitheft zu Verdi: Complete songs. Renata Scottò (Sopran), Paolo Washington (Bass), Vincenzo Scalera (Piano). Nuova Era Records (Italien) 7285 (1 CD), 4-10.
118. MATTIOLI ARAM: Das letzte Ghetto Alteuropas. Die Segregationspolitik der Papstkönige in der ‚heiligen Stadt‘ bis 1870. In: OLAF BLASCHKE/ARAM MATTIOLI (Hgg.): Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich. Zürich 2000, 111-143.
119. MEIER BARBARA: Giuseppe Verdi. (rororo-Monographie rm, 50593.) Reinbek bei Hamburg <sup>4</sup>2013.
120. MIRBT CARL: Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus. Tübingen <sup>3</sup>1911.
121. MOOS CARLO: Art. Giuseppe *Mazzini*. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. VIII. Basel 2009, 401 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D24168.php>.
122. MÜLLER-BÜCHI EMIL: Die alte ‚Schwyzer Zeitung‘ 1848-1866. Ein Beitrag zur Geschichte des politischen Katholizismus und der konservativen Presse im Bundesstaat von 1848. (Segesser-Studien, 1.) Freiburg im Uechtland 1962.
123. OBOUSSIER ROBERT: Der Sänger. In: FRED HAMEL/MARTIN HÜRLIMANN (Hgg.): Das Atlantisbuch der Musik. Zürich/Freiburg im Breisgau <sup>9</sup>1959, 655-664.
124. OSBORNE CHARLES: Einführung in Verdis ‚Don Carlos‘. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Don Carlos. Oper in vier Akten. Nicolai Ghiaurov (Bass), José Carreras (Tenor), Piero Cappuccilli (Bariton), Ruggero Raimondi (Bass), José van Dam (Bass), Mirella Freni (Sopran), Agnes Baltsa (Mezzosopran), Edita Gruberova (Sopran), Horst Nitsche (Tenor), Carlo Meletti (Bariton), Barbara Hendricks (Sopran), Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. EMI/Electrola 1C 157-03 450/53 S (4 LP), unpagniert 6-9.
125. OTT KARIN und EUGEN: Singen und Rezitieren. Verdi und der Gesang. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 83.
126. PANNAIN GUIDO: Der Troubadour von Giuseppe Verdi. In: Begleitheft zu Verdi: Il Trovatore. Ettore Bastianini (Bariton), Antonietta Stella (Sopran), Fiorenza Cossotto (Mezzosopran), Carlo Bergonzi (Tenor), Ivo Vinco (Bass), Armanda Bonato (Sopran), Franco Ricciardi (Tenor), Giuseppe Morresi (Bass), Angelo Mercuriali (Tenor), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Tullio Serafin. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 453 118-2 (2 CD), 12f.
127. PARKER ROGER: Revision der Revisionen. ‚Die Macht des Schicksals‘. In: Begleitheft zu Verdi: La forza del destino. Erstfassung St. Petersburg 1862. Askar Abdrazakov (Bass), Galina Gochakova (Sopran), Nikolai Putlin (Tenor), Gegam Grigorian (Bariton), Olga Borodina (Mezzosopran), Mikhail Kit (Bass), Georgy Zastavny (Bariton), Lia Shevtzova (Mezzosopran), Gennady Bezzubekov (Bass), Nikolai Gassiev (Tenor), Yuri Laptev (Bass), Chor und Orchester der Kirov-Oper St. Petersburg, Valery Gergiev. Philips 446 951-2 (3 CD), 29-36.
128. PAULS BIRGIT: Giuseppe Verdi und das Risorgimento: Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung. (Publikationen der Historischen Kommission zu Berlin, 4.) Berlin/Frankfurt am Main 1996.
129. P. R.: Klappentext zu Giuseppe Verdi: Missa da Requiem. Joan Sutherland (Sopran), Marilyn Horne (Mezzosopran), Luciano Pavarotti (Tenor), Martti Talvela (Bass), Wiener Staatsopernchor (Leitung: Wilhelm Pitz), Wiener Philharmoniker, Georg Solti. Ex Libris EL 16615 (2 LP), 2.
130. PLANK CHRISTIANE: Verdi und der Tod. In: Programmheft zu Giuseppe Verdi Il trovatore. Stadttheater Bern Spielzeit 2000/2001, 23-29.
131. PORTER ANDREW: I Lombardi alla prima crociata. Einführung. Begleitheft zu Giuseppe Verdi: I Lombardi alla prima crociata. Oper in vier Akten. Libretto: Temistocle Solera. Cristina Deutekom (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Ruggero Raimondi (Bass), Jerome Lo Monaco (Tenor), Desdemona Malvisi (Sopran), Stafford Dean (Bass), Clifford Grant (Bass), Montserrat Aparici (Sopran), Keith Erwen (Tenor), The Ambrosian Singers, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6703 032 (3 LP), S. 8-10.
132. PRINZ ULRICH: Zur Messa per Rossini. Begleitheft zu Giuseppe Verdi u.a.: Messa per Rossini. Gabriela Beňačková-Cap (Sopran), Florence Quivar (Alt), James Wagner (Tenor), Alexandru Agache (Bariton), Aage Haugland (Bass), Gächinger Kantorei Stuttgart, Prager Philharmonischer Chor, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Helmuth Rilling. Hänssler LC 6047 (2 CD, 98.949), 8-10.

133. PUENTE JUAN MANUEL: Verdis Galeerenjahre und Giovanna d'Arco. Die Uraufführung der Giovanna d'Arco. Begleitheft zu Verdi: Giovanna d'Arco. Lyrisches Drama in einem Prolog und drei Akten. Placido Domingo (Tenor), Sherill Milnes (Bariton), Montserrat Caballé (Sopran), Keith Erwen (Tenor), Robert Lloyd (Bass), The Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra, James Levine. EMI ERlectrola C 195-02378/80 (3 LP), 1f.
134. REICH FRANZ: Giuseppe Verdi. Annäherungen und Erlebnisse. Norderstedt 2012.
135. RENTSCH IVANA: Das Schicksal einer 'Unglücksoper'. Giuseppe Verdis ‚La forza del destino‘ in der Urfassung. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 77 vom Samstag/Sonntag, 01./02.04.2006, 73.
136. RIZZO DINO: Verdis geistliche Musik: Vom Handwerk zur *Dichtung*. In: Begleitheft zu: Verdi: Messa solenne. Libera me. Sacred works. Orchestra sinfonica e coro di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly. Decca 467 280-2, 15-17.
137. RIZZO DINO: Verdis *Orchestermusik*. In: Begleitheft zu Verdi: Verdi Discoveries. Four world premieres. Jean-Yves Thibaudet (Klavier), Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly. Decca 473 767-2, 20-24.
138. ROSS PETER: Verdi in seiner *Zeit*. Eine Biographie und eine Werkmonographie. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 123 vom Samstag/Sonntag, 30./31.05.1987, 69f.
139. ROSS PETER: Die Oper als *Kaleidoskop*. Bemerkungen zu einem bizarren Werk. Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Il trovatore. Rosalind Plowright (Sopran), Brigitte Fassbaender (Mezzosopran), Placido Domingo (Tenor), Giorgio Zancanaro (Bariton), Evgeny Nesterenko (Bass), Anna di Stasio (Sopran), Walter Gullino (Tenor), Alfredo Giacomotti (Bass), Aldo Verrecchia (Tenor), Coro e Orchestra dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 413 355-1 (3 LP), 2-4.
140. ROSSELLI JOHN: Der Komponist und das *Geld*. Verdi als Geschäftsmann. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 81f.
141. ROSSELLI JOHN: Giuseppe Verdi: *Genie* der Oper. Eine Biographie. München 2013.
142. RUPPEL KARL HEINZ: ‚Rigoletto‘: Tragisches *Charakterbild* und erste Stufe zu Verdis Weltruhm. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Rigoletto. Opera in tre atti. Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Carlo Bergonzi (Tenor), Renata Scottò (Sopran), Ivo Vinco (Bass), Fiorenza Cossotto (Alt), Mirella Fiorentini (Mezzosopran), Lorenzo Testi (Bass), Virgilio Carbonari (Bass), Piero di Palma (Tenor), Alfredo Giacomotti (Bass), Catarina Aida (Mezzosopran), Giuseppe Morresi (Tenor), Coro e orchestra del Teatro alla Scala Milano, Rafael Kubelik. Ex libris XL 172 726/28 /3 LP), 2f.
143. RUPPEL KARL HEINZ: Entstehung und Charakter der „Messa da *Requiem*“. Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Messa da Requiem für 4 Solostimmen, Chor und Orchester. Mirella Freni (Sopran), Christa Ludwig (Alt), Carlo Cossutta (Tenor), Nicolai Ghiaurov (Bass), Wiener Singverein (Einstudierung: Helmuth Froschauer), Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. Ex Libris XL 171 838/39 (2 LP), 2.
144. SAWALL MICHAEL: Giuseppe Verdi und das *Risorgimento*. Ein Bild zwischen Mythos und Wirklichkeit. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 81.
145. SAWALL MICHAEL: „*Maestro* della rivoluzione italiana“. Verdi, Bellini und das Risorgimento. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 256 vom Samstag/Sonntag, 03./04.11.2001, 84.
146. SCHACHER THOMAS: Der geistliche Verdi. Eine neu entdeckte Messe zum Jubeljahr. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 283 vom Mittwoch, 05.12.2001, 67.
147. SCHIMPF SIGURD: Don Carlos – Literarische Oper. In: Begleitheft zu Verdi: Don Carlos. Oper in fünf Akten. Gesamtaufnahme in italienischer Sprache. Text von François Joseph Méry und Camille du Locle. Übersetzung ins Italienische von A. de Lauzières und A. Zenardini nach Friedrich von Schillers Drama ‚Don Carlos‘. Ruggero Raimondi (Bass), Placido Domingo (Tenor), Sherill Milnes (Bariton), Giovanni Foiani (Bass), Simon Estes (Bass), Montserrat Caballé (Sopran), Sherley Verrett (Alt), Ryland Davies (Tenor), Delia Wallis (Sopran), John Noble (Tenor), Maria Rosa del Campo (Sopran), Ambrosian Opera Chorus, Orchester of the Royal Opera House Covent Garden, Carlo Maria Giulini. Ex libris HMV 578002 (4 LP), 3-5.
148. SCHOOP ALBERT: Johann Konrad Kern. Jurist, Politiker, Staatsmann. Frauenfeld/Stuttgart 1968.
149. SCHREIBER ULRICH: *Ernani*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 323-328.
150. SCHWEIKERT UWE: *Macbeth*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 347-358.
151. SCHWEIKERT UWE: Simon *Boccanegra*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 418-430.
152. SCHWEIKERT UWE: *Aida*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 461-474.
153. SCHWEIKERT UWE: Messa da *Requiem*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 496-504.
154. SCHWEIKERT UWE: Quattro *pezzi sacri*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 504-508.

- 
155. SEAY ALBERT: Art. Requiem. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1982. Bd. XI, Spp. 297-302.
156. SEIBT GUSTAV: Rom oder Tod. Der Kampf um die italienische Hauptstadt. Berlin 2001, speziell 96, 147, 152, 270 und 272.
157. SOKOL MARTIN: Verdis erste Opera buffa. In: Begleitheft zu Verdi: Un giorno di regno. Fiorenza Cossotto (Sopran), Jessye Norman (Sopran), José Carreras (Tenor), Ingvar Wixell (Bariton), Vincenzo Sardinero (Bariton), Wladimiro Ganzarolli (Bariton), William Elvin (Bariton), Ricardo Cassinelli (Tenor), The Ambrosian Singers, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6703 055 (3 LP), 4.
158. SOPRANO FRANCO: Un ballo in maschera. In: Begleitheft zu Verdi: Un ballo in maschera. Jan Peerce (Tenor), Robert Merrill (Bariton), Herva Nelli (Sopran), Claramae Turner (Mezzosopran), Virginia Haskins (Sopran), George Cehanovsky (Bariton), Nicola Moscona (Bass), Norman Scott (Bass), John Carmen Rossi (Tenor), The Robert Shaw Chorale, The NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. (Toscanini Edition, 5.) RCA AT 300 (3)(3 LP), 2.
159. STEINER MICHEL: Paul Cérésole (1832-1905). In: URS ALTERMATT (Hg.): Die Schweizer Bundesräte. Ein biographisches Lexikon. Zürich/München 1991, 188-192.
160. STEMPEL UTE: *Dichter* im Dienst des Menschen. Victor Hugos Leben und Werk. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 45 vom Samstag/Sonntag, 23./24.02.2002, 78.
161. STIERLE KARLHEINZ: Leitern ins Imaginäre. Der 200. Geburtstag Victor Hugos am 26. Februar. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 45 vom Samstag/Sonntag, 23./24.02.2002, 77.
162. STÖCKLI RITA: Art. Savoyerhandel. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. X. Basel 2011, 828 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8924.php>.
163. STREICHER JOHANNES: Aufführung und Aufführungspraxis. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 275-286.
164. STROHM REINHARD: 'Rigoletto' – ein Meisterwerk der Proportion. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Rigoletto. Piero Cappucilli (Bariton), Plácido Domingo (Tenor), Ileana Cotrubas (Sopran), Nicolai Ghiaurov (Bass), Elena Obraztsova (Alt), Hanna Schwarz (Mezzosopran), Murt Moll (Bass), Luigi de Corato (Bass), Walter Gullino (Tenor), Dirk Sagemüller (Bass), Olive Fredricks (Mezzosopran), Anton Scharinger (Tenor), Audrey Michael (Mezzosopran), Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 2740 225 (3 LP), 2-4.
165. TASSART MAURICE: Le trouvère. Klappentext zu Giuseppe Verdi: Le trouvère. Opéra en 4 actes. Virginia Gordon (Sopran), Nedda Casei (Mezzosopran), Michele Molese (Tenor), Lino Puglisi (Bariton), Lydia Maria (Sopran), Tugomir Franc (Bass), Adolfo Dallapozza (Tenor), Rudolf Zimmer (Bass), Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Nello Santi. SMS 2416, 2 LP.
166. UHL ALOIS: Papstkinder. Lebensbilder aus der Zeit der Renaissance. Düsseldorf/Zürich 2003.
167. VON FISCHER KURT: Zur Frage des Dramatischen in der geistlichen Musik. Eine Begriffs- und Stilwandlung durch die Jahrhunderte. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 237 vom Samstag/Sonntag, 09./10.10.1976, 63.
168. VOSS EGON: *Rigoletto*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 386-395.
169. VOSS EGON: *Falstaff*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 486-496.
170. WAGNER HANS-JOACHIM: Il *trovatore*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 395-404.
171. WAGNER HANS-JOACHIM: La *traviata*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 404-411.
172. WAGNER HANS-JOACHIM: Paradigmen der Verdi-Rezeption. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 530-541.
173. WALTER MICHAEL: Die italienische *Opera* als Wirtschaftsunternehmen. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 45-62.
174. WALTER MICHAEL: *Oberto*, conte di San Bonifacio. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 300-304.
175. WALTER MICHAEL: *Nabucodonosor*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 308-315.
176. WEAVER WILLIAM: Alphonsine, Marie, Marguerite, Violetta und Giuseppe Verdi. In: Begleitheft zu Verdi: La Traviata. Joan Sutherland (Sopran), Luciano Pavarotti (Tenor), Matteo Manuguerra (Bariton), Della Jones (Mezzosopran), Marjon Lambriks (Sopran), Alexander Oliver (Tenor), Jonathan Summers (Bariton), John Tomlinson (Bass), Giorgio Tadeo (Bass), Ubaldo Gardini (Tenor), William Elvin (Bass), David Wilson-Johnson (Bass), London Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra, Richard Bonyngé. Decca 430 491-4 (2 MC), 18-22.
177. WERFEL FRANZ: Verdi. Roman der Oper. Berlin/Wien/Leipzig 1930.
178. WERR SEBASTIAN: Oper fürs Volk oder für die *Elite*? In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 63-76.

179. WERR SEBASTIAN: *Medien* der Popularisierung. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*, 77-83.
180. WERR SEBASTIAN: *Il corsaro*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*, 364-367.
181. WERR SEBASTIAN: *Stiffelio/Aroldo*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*, 380-385.
182. WIDMANN JOSEF VIKTOR: *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Mit einer Einleitung von SAMUEL GEISER. Zürich/Stuttgart <sup>3</sup>1980.
183. WILASCHKE WOLFGANG: ‚Regietheater‘ und Film. Zur Wirkungsgeschichte von Verdis Opern. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*, 550-570.
184. WILI HANS-URS: Werkeinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem (Johannes-Passion)* für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245.
185. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 23. Oktober 2005 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen bei der Orgeleinweihung vom 23. April 2006 in der Kirche in Wohlen: 1. ZOLTÁN KODÁLY (16.12.1882-06.03.1967): „Laudes organi“. *Fantasia on a XII<sup>th</sup> century Sequence for Mixed Chorus and Organ*. Commissioned by the Atlanta Chapter for the 1966 National Convention of the American Guild of Organists, held in Atlanta, Georgia; 2. FRANZ SCHUBERT (31.01.1797-19.11.1828): „Gott ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“. *Psalm 23* As-Dur op. 132 D 706 (entstanden 1820); 3. HANS LAVATER-KELLER (24.02.1885-27.04.1969): *Osterlied* op. 5 für gemischten Chor (SATB), einstimmigen Knabenchor und Orgel „Christus lag in Todesbanden“ (entstanden 1911).
186. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 17. Juni 2009 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 10./11. Januar 2009: JOHANN SEBASTIAN BACH (Text: CHRISTIAN FRIEDRICH HENRICI [PICANDER]): *Weihnachtsoratorium* (uraufgeführt Weihnachten bis Epiphanie 1735) BWV 248 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/bachweihnachtsoratorium2009.pdf>.
187. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 2. Januar 2003 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771; *Requiem d-moll* für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR.
188. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 9. Mai 2009 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 24./25. Oktober 2009: FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809): 1. *Stabat Mater* für Soli, Chor, Orgel und Orchester Hob. XX<sup>bis</sup> (Oratorium; [Grabmusik]. Fassungen 1767 und 1803); 2. *Symphonie Nr. 49 in f-moll La passione* Hob. I:49 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/haydnstabatmater1.pdf>.
189. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 23. April 2011 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): *Saul*. Oratorium HWV 53 (uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre in London) = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/saulhaendelkonzertdokumentation.pdf>.
190. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 20. Januar 2013 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 15. Juni 2013 in der Französischen Kirche Bern: 1. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Veni Sancte Spiritus*. Offertorium KV 47 (1768); 2. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): *Konzert für Violine und Orchester in e-moll* op. 64 MWV O 14 (1844); 3. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Grosse Messe in c-moll* KV 427 (1782); 4. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Ave verum corpus*. Fronleichnamsmotette in D-Dur KV 618 (1791) = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/mozartmendelssohn.pdf>.
191. WILI HANS-URS: Konzerteinführung vom 17. Juni 2015 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14./15. November 2015: HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672): *Schwanengesang* (SWV 482-494). *Doppelchörige Geistliche Konzerte* (1668-1672). *Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm in Eilf Stücken* Nebenst dem Anhang des 100. Psalms: *Jauchzet dem Herrn!* und *Eines deutschen Magnificats: Meine Seele erhebt den Herrn.* - *Schwanengesang*. (119. Psalm [SWV 482-492, 1669-1671] mit Anhang des 100. Psalms [SWV 493, 1662/1665] und eines deutschen Magnificats [SWV 494, nach 1670]) = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/schuetzschwanengesang2015a.pdf>.
192. WINTERHOFF HANS-JÜRGEN: *Giuseppe Verdi Die Macht des Schicksals*. In: *Begleitheft zu Verdi: La forza del destino*. Antonio Zerbini (Bass), Martina Arroyo (Sopran), Piero Cappuccilli (Bariton), Carlo Bergonzi (Tenor), Bianca Maria Casoni (Mezzosopran), Ruggero Raimondi (Bass), Geraint Evans (Bariton), Mila Cova (Mezzosopran), Virgilio Carbonari (Bass), Florindo Andreolli (Tenor), Derek Hammond-Stroud (Bass), The Ambrosian Opera Chorus, The Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. EMI Electrola 1C 153-02 022/25 (4 LP), 2.

193. WOLF HUBERT: *Index*. Der Vatikan und die verbotenen Bücher. München 2006.
194. WOLF HUBERT: *Krypta*. Unterdrückte Traditionen in der Kirchengeschichte. München 2015.
195. ZELGER-VOGT MARIANNE: Die Sehnsucht nach dem, was sein sollte. Warum der Regisseur Peter *Konwitschny* Verdis Opern liebt. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 84.
196. ZELGER-VOGT MARIANNE: Durch das Höllentor aufs *Meer* hinaus. Giuseppe Verdis ‚Simon Boccanegra‘ mit Leo Nucci im Zürcher Opernhaus. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 9 vom Dienstag, 13.01.2009, 37.
197. ZITZMANN MARC: Vom Sterbebett zum Pantheon. Ein Spaziergang durch Paris auf den Spuren von Victor Hugo. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 45 vom Samstag/Sonntag, 23./24.02.2002, 79.
198. ZOPPELLI LUCA: *Stilwandel* und Vollendung. Verdi zwischen „Oberto“ und „Falstaff“. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 80.
199. ZOPPELLI LUCA: Die Genese der Opern (I). *Komponist* und Librettist. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 125-140.
200. ZOPPELLI LUCA: Die Genese der Opern (II). *Kompositionsprozess* und Editions-geschichte. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch, 234-248.

### Internet-Quellen

- [www.giuseppeverdi.it](http://www.giuseppeverdi.it)
- [www.operamuseo.parma.it](http://www.operamuseo.parma.it)
- [www.museogiuseppeverdi.it](http://www.museogiuseppeverdi.it)
- [www.villaverdi.org](http://www.villaverdi.org)
- [www.museocasabarezzi.it](http://www.museocasabarezzi.it)
- [www.casaverdi.org](http://www.casaverdi.org)
- <http://www.studiverdiani.it/>
- [http://www.villanovapc.altervista.org/ospedale\\_giuseppe\\_verdi.html](http://www.villanovapc.altervista.org/ospedale_giuseppe_verdi.html)
- <https://archive.org/details/icopialettere00verd>
- <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=405#libretto>
- <http://storia.camera.it/deputato/giuseppe-verdi-18131010>
- <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/9a29a2e73f195df7c125785d0059b96c/2c743f6d45e8b3f74125646f005e8d3f?OpenDocument>
- <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/c574f79267a972f1c125785e0055549b/16e3660548dcf3454125646f0061674e?OpenDocument>

Hans-Urs Wili, Aarberg

**1 Introitus**

Requiem aeternam dona eis,  
Domine: et lux perpetua  
luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in  
Sion, et tibi reddetur votum in  
Jerusalem:

exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.  
Requiem aeternam dona eis  
Domine : et lux perpetua  
luceat eis.

**2 Kyrie**

Kyrie eleison  
Christe eleison  
Kyrie eleison

**3 Sequenz: Dies irae**

Dies irae dies illa,  
Solvat saeculum in favilla:  
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,

Quando iudex est venturus,

Cuncta stricte discussurus!

**4 Tuba mirum**

Tuba mirum spargens sonum  
Per sepulcra regionum  
Coget omnes ante thronum.  
Mors stupebit et natura,  
Cum resurget creatura,  
Iudicanti responsura.

**5 Liber scriptus**

Liber scriptus proferetur,  
In quo totum continetur,  
Unde mundus iudicetur.  
Iudex ergo cum sedebit,  
Quidquid latet apparebit:  
Nil inultum remanebit.  
Dies irae dies illa,  
Solvat saeculum in favilla:  
Teste David cum Sibylla.

**6 Quid sum miser**

Quid sum miser tunc  
dicturus?  
Quem patronum rogaturus,  
Cum vix iustus sit securus?

**1 Eingangsgebet**

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Dir gebührt Lob, Herr, auf dem  
Zion, Dir erfüllt man Gelübde in  
Jerusalem.

Erhöre mein Gebet;  
zu Dir kommt alles Fleisch.  
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und  
das ewige Licht leuchte ihnen.

**2 Herr, erbarme Dich**

Herr, erbarme Dich (unser)!  
Christus, erbarme Dich (unser)!  
Herr, erbarme Dich (unser)!

**3 Zwischengebet: Tag des Zornes**

Tag der Rache, Tag der Sünden,  
Wird das Weltall sich entzünden,  
wie [Sibyll](#) und [David](#) künden.

Welch ein Graus wird sein und  
Zagen,

Wenn der Richter kommt, mit  
Fragen

Streng zu prüfen alle Klagen!

**4 Die Posaune**

Laut wird die Posaune klingen,  
Durch der Erde Gräber dringen,  
Alle hin zum Throne zwingen.  
Schaudernd sehen Tod und Leben  
Sich die Kreatur erheben,  
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

**5 Ein Buch wird aufgeschlagen**

Und ein Buch wird aufgeschlagen,  
Treu darin ist eingetragen  
Jede Schuld aus Erdentagen.  
Sitzt der Richter dann zu richten,  
Wird sich das Verborgne lichten;  
Nichts kann vor der Strafe flüchten.  
Tag der Rache, Tag der Sünden,  
Wird das Weltall sich entzünden,  
wie [Sibyll](#) und [David](#) künden.

**6 Was werd ich Armer sagen**

Weh! Was werd ich Armer sagen?  
Welchen Anwalt mir erfragen,  
Wenn Gerechte selbst verzagen?

**1 Entrée**

Donne-leur le repos éternel,  
Seigneur, et que la lumière éternelle  
les illumine.

Dieu, il convient de chanter tes  
louanges en Sion; et de t'offrir des  
sacrifices à Jérusalem.

Exauce ma prière,  
toute chair ira à toi.  
Donne-leur le repos éternel,  
Seigneur, et que la lumière éternelle  
les illumine.

**2 Seigneur, ayez pitié**

Seigneur, ayez pitié.  
Christ, ayez pitié.  
Seigneur, ayez pitié.

**3 Prose des Morts**

Jour de colère, que ce jour-là  
Où le monde sera réduit en cendres,  
Selon les oracles de David et de la  
Sibylle.

Quelle terreur nous saisira

lorsque le Juge apparaîtra

pour tout juger avec rigueur !

**4 La trompette**

Le son merveilleux de la trompette,  
se répandant sur les tombeaux,  
nous rassemblera au pied du trône.  
La Mort, surprise, et la Nature  
verront se lever tous les hommes  
pour comparaître face au Juge.

**5 Le livre alors sera ouvert**

Le livre alors sera ouvert,  
où tous nos actes sont inscrits ;  
tout sera jugé d'après lui.  
Lorsque le Juge siégera,  
tous les secrets seront révélés  
et rien ne restera impuni.  
Jour de colère, que ce jour-là  
Où le monde sera réduit en cendres,  
Selon les oracles de David et de la  
Sibylle.

**6 Dans ma détresse**

Dans ma détresse, que pourrais-je  
alors dire ?  
Quel protecteur pourrai-je implorer ?  
alors que le juste est à peine en  
sûreté...

**7 Rex tremendae**

Rex tremendae maiestatis,  
Qui salvandos salvas gratis:  
Salva me, fons pietatis.

**8 Recordare**

Recordare Iesu pie,  
Quod sum causa tuae viae:  
Ne me perdas illa die.  
Quaerens me, sedisti lassus:  
Redemisti crucem passus:  
Tantus labor non sit cassus.  
Iuste iudex ultionis,  
Donum fac remissionis,  
Ante diem rationis.

**9 Ingemisco**

Ingemisco, tamquam reus:  
Culpa rubet vultus meus:  
Supplicanti parce Deus.  
Qui Mariam absolvisti,  
Et latronem exaudisti,

Mihi quoque spem dedisti.  
Preces meae non sunt  
dignae:

Sed tu bonus fac benigne,  
Ne perenni cremer igne.  
Inter oves locum praesta,  
Et ab haedis me sequestra,  
Statuens in parte dextra.

**10 Confutatis**

Confutatis maledictis,  
Flammis acribus addictis,  
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,  
Cor contritum quasi cinis:  
Gere curam mei finis.

Dies irae dies illa,  
Solvat saeculum in favilla:  
Teste David cum Sibylla.

**11 Lacrimosa**

Lacrimosa dies illa,  
Qua resurget ex favilla  
Iudicandus homo reus:

Huic ergo parce Deus.  
Pie Iesu Domine,  
dona eis requiem. Amen.

**7 König schrecklicher  
Gewalten**

König schrecklicher Gewalten,  
Frei ist Deiner Gnade Schalten:  
Gnadenquell, lass Gnade walten!

**8 Magst erwägen**

Milder Jesus, wollst erwägen,  
Dass Du kamest meinerwegen,  
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.  
Bist mich suchend müd gegangen,  
Mir zum Heil am Kreuz gehangen,  
Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.  
Richter Du gerechter Rache,  
Nachsicht üb in meiner Sache  
Eh ich zum Gericht erwache.

**9 Seufzend**

Seufzend steh ich schuldbevangen,  
Schamrot glühen meine Wangen,  
Lass mein Bitten Gnad erlangen.  
Hast vergeben einst Marien,  
Hast dem Schächer dann  
verziehen,

Hast auch Hoffnung mir verliehen.  
Wenig gilt vor Dir mein Flehen;

Doch aus Gnade lass geschehen,  
Dass ich mög der Höll entgehen.  
Bei den Schafen gib mir Weide,  
Von der Böcke Schar mich scheidet,  
Stell mich auf die rechte Seite.

**10 Zur Belohnung**

Wird die Hölle ohne Schonung  
Den Verdammten zur Belohnung,  
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,  
Tief zerknirscht in Herzensreue,  
Sel'ges Ende mir verleihe.

Tag der Rache, Tag der Sünden,  
Wird das Weltall sich entzünden,  
wie **Sibyll** und **David** künden.

**11 Tag der Tränen**

Tag der Zähren, Tag der Wehen,  
Da vom Grabe wird erstehen  
Zum Gericht der Mensch voll  
Sünden;

Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.  
Milder Jesus, Herrscher Du,  
Schenk den Toten ew'ge Ruh.  
Amen.

**7 Roi d'une majesté redoutable**

Ô Roi d'une majesté redoutable,  
toi qui sauves les élus par grâce,  
sauve-moi, source d'amour.

**8 Rappelle-toi**

Rappelle-toi, Jésus très bon,  
que c'est pour moi que tu es venu;  
Ne me perds pas en ce jour-là.  
À me chercher tu as peiné,  
Par ta Passion tu m'as sauvé.  
Qu'un tel labeur ne soit pas vain !  
Tu serais juste en me condamnant,  
mais accorde-moi ton pardon  
lorsque j'aurai à rendre compte.

**9 Je gémiss comme un coupable**

Vois, je gémiss comme un coupable  
et le péché rougit mon front ;  
Seigneur, pardonne à qui t'implore.  
Tu as absous Marie-Madeleine  
et exaucé le larron;

tu m'as aussi donné espoir.  
Mes prières ne sont pas dignes,

mais toi, si bon, fais par pitié,  
que j'évite le feu sans fin.  
Place-moi parmi tes brebis,  
Garde-moi à l'écart des boucs  
en me mettant à ta droite.

**10 Quand les maudits**

Quand les maudits, couverts de  
honte,  
seront voués au feu rongeur,  
appelle-moi parmi les bénis.

En m'inclinant je te supplie,  
le cœur broyé comme la cendre :  
prends soin de mes derniers  
moments.

Jour de colère, que ce jour-là  
Où le monde sera réduit en cendres,  
Selon les oracles de David et de la  
Sibylle.

**11 Jour de larmes**

Jour de larmes que ce jour-là,  
où, de la poussière, ressuscitera  
le pécheur pour être jugé !

Daigne, mon Dieu, lui pardonner.  
Bon Jésus, notre Seigneur,  
accorde-lui le repos. Amen.

**12 Offertorium: Domine Iesu Christe**

Domine Iesu Christe, Rex gloriae,  
libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu:  
libera eas de ore leonis,

ne absorbeat eas tartarus,  
ne cadant in obscurum:

sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam:

Quam olim Abrahæ promisisti, et semini eius.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus:  
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, quam olim Abrahæ promisisti et semini eius.

**13 Sanctus und Benedictus**

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

**14 Agnus Dei**

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem aeternam.

**15 Communio: Lux aeterna**

Lux aeterna luceat eis, Domine: Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es.

**12 Gabengebet: Herr Jesus Christus**

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,  
bewahre die Seelen aller verstorbenen Gläubigen vor den Qualen der Hölle und vor den Tiefen der Unterwelt.

Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,  
dass die Hölle sie nicht verschlinge,  
dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis.

Vielmehr geleite sie Sankt Michael, der Bannerträger, in das heilige Licht,

das du einstens dem Abraham verheissen und seinen Nachkommen.

Opfergaben und Gebet bringen wir zum Lobe dir dar, o Herr; nimm sie an für jene Seelen, derer wir heute gedenken.

Herr, lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben,

das du einstens dem Abraham verheissen und seinen Nachkommen.

**13 Heilig und Gesegnet**

Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth.

Voll sind Himmel und Erde seiner Herrlichkeit.

Hosianna in der Höhe.

Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Hosianna in der Höhe.

**14 Lamm Gottes**

Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser.

Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser.

Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, gib ihnen die ewige Ruhe. Amen

**15 Kommunion: Das ewige Licht**

Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr, mit deinen Heiligen in Ewigkeit, denn du bist götig.

Die ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und das ewige Licht leuchte ihnen mit deinen Heiligen in Ewigkeit, denn du bist götig.

**12 Offertoire: Seigneur, Jésus-Christ**

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire, délivre les âmes de tous les fidèles défunts des peines de l'enfer et de l'abîme sans fond:

Délivre-les de la gueule du lion, afin que le gouffre horrible ne les engloutisse pas et qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres.

Mais que Saint-Michel, le porte-étendard, les introduise dans la sainte lumière,  
que tu as autrefois promise jadis à Abraham et à sa postérité.

Nous t'offrons, Seigneur, le sacrifice et les prières de notre louange: reçois-les pour ces âmes dont nous faisons mémoire aujourd'hui. Seigneur, fais-les passer de la mort à la vie.

que tu as autrefois promise jadis à Abraham et à sa postérité.

**13 Saint et Béni**

Saint, saint, saint le Seigneur, dieu des Forces célestes.

Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.

Hosanna au plus haut des cieux.

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.

Hosanna au plus haut des cieux.

**14 Agneau de Dieu**

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde, donne leur le repos.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde, donne leur le repos.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde, donne leur le repos éternel.

**15 Communion**

Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur, au milieu de tes Saints et à jamais, car tu es miséricordieux. Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que la lumière éternelle les illumine au milieu de tes Saints et à jamais, car tu es miséricordieux.

**16 Libera me**

Libera me, Domine, de morte  
aeterna,  
in die illa tremenda,  
quando coeli movendi sunt et  
terra,  
dum veneris judicare  
saeculum per ignem.  
Tremens factus sum ego, et  
timeo,  
dum discussio venerit, atque  
ventura ira.  
Dies irae, dies illa,  
calamitatis et miseriae,  
dies magna et amara valde.  
Dum veneris judicare  
saeculum per ignem.  
Requiem aeternam dona eis,  
Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Libera me, Domine, de morte  
aeterna,  
in die illa tremenda,  
quando coeli movendi sunt et  
terra,  
dum veneris judicare  
saeculum per ignem.

**16 Erlöse mich**

Rette mich, Herr, vor dem ewigen  
Tod  
an jenem Tage des Schreckens,  
wo Himmel und Erde wanken,  
da Du kommst, die Welt durch  
Feuer zu richten.  
Zittern befällt mich und Angst,  
denn die Rechenschaft naht und  
der drohende Zorn.  
O jener Tag, Tag des Zorns,  
des Unheils, des Elends,  
o Tag, so gross und so bitter,  
da Du kommst, die Welt durch  
Feuer zu richten.  
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Rette mich, Herr, vor dem ewigen  
Tod  
an jenem Tage des Schreckens,  
wo Himmel und Erde wanken,  
da Du kommst, die Welt durch  
Feuer zu richten.

**16 Délivre-moi**

Délivre-moi, Seigneur, de la mort  
éternelle,  
en ce jour redoutable:  
où le ciel et la terre seront ébranlés,  
quand tu viendras éprouver le monde  
par le feu.  
Voici que je tremble et que j'ai peur,  
devant le jugement qui approche, et  
la colère qui doit venir.  
Ce jour-là doit être jour de colère,  
jour de calamité et de misère,  
jour mémorable et très amer  
quand tu viendras éprouver le monde  
par le feu.  
Donne-leur le repos éternel,  
Seigneur,  
et que la lumière brille à jamais sur  
eux.  
Délivre-moi, Seigneur, de la mort  
éternelle,  
en ce jour redoutable:  
où le ciel et la terre seront ébranlés,  
quand tu viendras éprouver le monde  
par le feu.