



Peter Gisi

Verdis Welten

Neuinterpretation der Werke
im Spiegel der Tonarten

Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung

4

Peter Lang



Prolog

1. Die Tonartencharakteristik: Stiefkind der modernen (Verdi-)Forschung

War für einen Komponisten des 19. Jahrhunderts noch jede Tonart mit einer bestimmten Charakteristik verbunden? Diese Frage hat die Musikwissenschaftler bisher, vor allem was Giuseppe Verdi betrifft, nicht sonderlich beschäftigt. Den einen war das Thema vielleicht zu mühsam, den anderen zu unergiebig: Für jeden tonartlich erfassbaren Musikabschnitt stehen im temperierten System – in dem z. B. Cis-Dur mit Des-Dur enharmonisch gleichgesetzt ist – bloss vierundzwanzig Varianten zur Verfügung, zwölf in Dur und zwölf in Moll. Der profunde Verdikenner Julian Budden misst der Tonartenwahl des italienischen Meisters nur in Ausnahmefällen eine gewisse Bedeutung zu, etwa bei der Charakterisierung der unterschiedlichen Welten von Leonora und Azucena in *Il trovatore*.¹ Er warnt sogar ausdrücklich vor der Gefahr „of attributing structural importance to Verdi’s key-schemes“.² Budden begründet seine Ansicht vor allem damit, dass Verdi etliche Musiknummern für die Zweitfassungen seiner Opern um einen halben oder ganzen Ton transponiert habe, ohne sonst etwas Wesentliches an diesen Stücken zu ändern. Bei den betreffenden Stücken handelt es sich um einige Nummern aus *Jérusalem*; ferner um zwei Duettabschnitte aus *La traviata*, zwei kurze Passagen aus *Aroldo*, eine Kanzone und eine Arie aus *La forza del destino*, eine Erzählung aus dem Prolog von *Simon Boccanegra*, ein Duett aus *Don Carlos* sowie das Quartett aus *Otello*. Kann man diese nicht gerade häufigen Transpositionen – Verdi hat sie nur vereinzelt den Sängerinnen und Sängern zuliebe vorgenommen, mehrheitlich jedoch zur Neugewichtung inhaltlicher Akzente – wirklich als Hinweis auf eine generelle Indifferenz des Komponisten gegenüber der Tonartenwahl auslegen? Wohl kaum.

1 Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Band 2, New York 1979, S. 70.

2 Ebd., S. 144.

Es gibt nämlich auch Gegenbeispiele, d.h. Stücke, für die Verdi bei Zweitfassungen eine ganz neue Musik komponierte und lediglich die alte Tonart beliess: die „Cabaletta nuova“ aus *I Lombardi*, die Cabaletta des Roger aus *Jérusalem*, Duettpassagen im 2. Akt und einen Kanzonenabschnitt im 3. Akt von *La forza del destino* und den Abschlussteil im Finale des 1. Akts von *Simon Boccanegra*. Und die Zahl der Nummern, die von Verdi nicht transponiert wurden, obwohl sie seit jeher manchen Sängerinnen und Sängern Höhen- oder Tiefenprobleme bereiteten, dürfte unübersehbar sein.³ Zudem beinhalten Verdis Opernüberarbeitungen auch Änderungen auf allen anderen denkbaren Gebieten: Es gibt Neufassungen des Texts, der Melodieführung, des Rhythmus, der Harmonisierung, der Kadenzen und der Instrumentation. Warum also sollten bei der Änderung des Konzepts nur gerade die Tonarten unangetastet bleiben? Sie waren für den Pragmatiker Verdi ebenso wenig sakrosankt wie alle anderen kompositorischen Elemente.

Es erstaunt übrigens, dass gerade der sonst so scharf beobachtende Budden die Tonartenbezüge fast konsequent übergeht, wenn er auf Parallelen zwischen Nummern aus verschiedenen Verdiopern hinweist. Um nur ein Beispiel von vielen zu nennen: Budden fällt beim Schwur im Finale des 3. Akts von *I masnadieri* wohl derselbe „emphatic swing“ wie im Schwurduett von *Otello* auf, nicht aber die gemeinsame Tonart: A-Dur.⁴

Das aufgefundene Skizzenmaterial zu verschiedenen Opern hat wohl die Forschung zusätzlich darin bestärkt, sich nicht um Verdis Tonartenwahl kümmern zu müssen. In den Skizzen sind nämlich häufig andere Tonarten anzutreffen als in den definitiv ausgearbeiteten Fassungen. Sie seien „im Allgemeinen“, stellt Philip Gossett⁵ fest, „einen Ton höher als die endgültigen“ Lösungen. Gossett betont auch, es sei „für mehrere Fälle [...] dokumentiert, dass die Transposition mit Blick auf die technischen Fähigkeiten des betreffenden Interpreten erfolgte“. Dieses scheinbar schlagende Argument für die Nebensächlichkeit der Tonartenfrage bei Verdi kann leicht entkräftet werden. Denn wie bei den vorher erwähnten Erstfassungen unterscheidet sich das Skizzenmaterial nicht nur in Bezug auf die Tonart von der endgültigen Partitur, sondern ebenso in manch anderer Hinsicht. Gossett selbst kommt z.B. im Falle des Duetts aus dem

3 Man denke nur an Hans von Bülow, der noch 1874 benutzte, wenig schmeichelhafte Formulierung, Verdi sei ein „Atila der Kehlen“, vgl. William Weaver: *Verdi, eine Dokumentation*, Berlin 1980, S. 230.

4 Budden: *The Operas of Verdi*, Band 1, New York 1973, S. 333 f.

5 In: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, Laaber 2001, S. 183.

3. Akt von *Giovanna d'Arco* zur Erkenntnis: „Die endgültige Melodiegestalt der Cabaletta [...] sieht ganz anders aus.“⁶

Die Skizze zur berühmten Kanzone des Herzogs aus dem 3. Akt von *Rigoletto* wirft ein gretelles Licht auf die angeschnittene Problematik. Ein Vergleich der E-Dur-Skizze (jeweils erste Zeile) mit der definitiven H-Dur-Fassung (jeweils zweite Zeile) zeigt vom fünften Takt an beträchtliche Differenzen in der Melodieführung und auch im Rhythmus (s. Notenbeispiel 1):

Allegretto

Bsp. 1: *Rigoletto*, 3. Akt

Was die Tonhöhe betrifft, so unterscheidet sich der Entwurf nicht nur um einen Ton oder Halbton von der definitiven Lösung, sondern um eine Quart! Die Skizze präsentiert eine Fassung, die jeden Tenor in den Wahnsinn treiben würde, denn die Lage für das Liedlein des Duca di Mantova ist viel zu hoch, und in der unteren Oktave wäre das Stück zu tief, sogar für einen Bass. Wie konnte das einem Spezialisten für Vokalmusik wie Verdi passieren? Der seltsame Sachverhalt ist nur dadurch erklärbar, dass Verdi seinen melodischen Einfall zur späteren Verwendung rasch in irgendeiner Tonart festhalten wollte, um ihn nicht zu vergessen, so wie vielleicht ein Bildhauer seinen Werkstoff zunächst nur grob bearbeitet und ihn dann zwecks späterer Ausformung beiseite legt. Verdi kann nicht im Ernst daran gedacht haben, die Melodie im skizzierten E-Dur in die Partitur aufzunehmen. Genau gleich wird er es auch in vielen anderen Fällen gemacht haben. Das Beispiel belegt, wie problematisch es ist, aus Verdis Skizzenmaterial weitreichende Schlussfolgerungen zu ziehen. Man kann daraus – wie Luca Zoppelli – allenfalls ableiten, eine genaue Ton-