endgültig jedoch *Vivace ma non troppo*. Der III. Satz dieser Sonate war dagegen von Anfang an mit *Allegro non troppo* bezeichnet. Brahms ändert diese Bezeichnung noch in der Handschrift in ein *Allegro moderato* um, während die Druckfassung ein *Allegro molto moderato* aufweist. Brahms' innere Vorstellung vom Bewegungsablauf dieses Satzes verlangte offensichtlich — wohl auf Grund praktischer Erfahrung bei der klanglichen Wiedergabe — in der Notation nach einer gemäßigteren Zeitmaß-Bestimmung.

Diese wenigen Beispiele mögen hier genügen, um zu zeigen, mit welcher Sorgfalt Brahms sich die Bezeichnung von Hinweisen auf das Zeitmaß hat angelegen sein lassen, wie wesentlich sie ihm gewesen sein müssen, um seine kompositorischen Intentionen möglichst eindeutig zu fixieren.

WOLFGANG OSTHOFF / MÜNCHEN

Die zwei Fassungen von Verdis „Simon Boccanegra" *

Zum Verständnis von Verdis musikdramatischer Haltung, besonders soweit sie sich in seinen Spätwerken manifestiert, kann das Gegenüberstellen von Erstfassung und Umarbeitung einiger Opern helfen. *Simon Boccanegra* (Venedig 1857; Mailand 1881) wurde zum Teil ganz neu komponiert. Konkretere Vergleichspunkte ergeben sich aber an Hand der kleineren Modifikationen der ursprünglichen Musik. Oft zeigt es sich, daß die strukturelle Grundkonzeption unangetastet bleibt, während ihre Realisierung schärfere Konturen annimmt. Die Tatsache, daß hierbei die Konstante vielfach durch den unveränderten Baß oder eine unveränderte Baßidee gebildet wird, weist auf Verdis Verwurzelung in einer noch wesentlich vom Generalbaß mitbestimmten Musik. Die wichtigsten Faktoren der auf musikalische Gestik und musikalisches Umsetzen der jeweiligen Bühnenkonstellation zielenden Neufassung sind Rhythmus und Melodieführung. Die neuen Lösungen wirken zugleich konstruktiver und sprechender, menschlicher als die teilweise noch der italienischen Opernschablone der Jahrhundertmitte verhaftete Erstfassung. Sie können demnach schwer einer der herrschenden, gegeneinander wirkenden Tendenzen des späten 19. oder des 20. Jahrhunderts — etwa illusionistisch, naturalistisch (veristisch), romantisch, sachlich usw. — zugeordnet werden. Daß Verdis Musik der vordergründigen Problematik der neueren Zeit fern steht, verleiht ihr wahrscheinlich eine wachsende Aktualität.

JÁNOS LIEBNER / BUDAPEST

Der Einfluß Schillers auf Verdi

Die Musikgeschichte kennt keinen zweiten Opernkomponisten, auf den die Dramenliteratur anderer Völker einen so starken Einfluß gehabt hätte, wie auf Verdi: von seinen sechsundzwanzig erhalten gebliebenen Opern haben nicht weniger als einundzwanzig ausländische Bühnenwerke zur Grundlage. Von der ganzen deutschen Literatur ist jedoch Schiller der einzige, der den Weg zu seinem Herzen und seiner schöpferischen Phantasie gefunden hat.

* Da das erweiterte Referat im ersten Heft der *Analecta Musicologica* (Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Institutes Rom) herauskommt, erscheint an dieser Stelle nur eine kurze Zusammenfassung.

Die vier „Schiller-Opern" sind ein treuer Spiegel der musikalischen und dramatischen Entwicklung Verdis. Das Textbuch der 1845 erstaufgeführten *Giovanna d'Arco* ist sozusagen nur ein Skelett der *Jungfrau von Orléans:* die mehr als zwanzig Gestalten Schillers sind auf fünf geschwunden; den Platz der historischen Kräfte nimmt der Wettstreit der Engel und Dämonen ein, die den Weg der Jungfrau ebnen oder hemmen; den Grundkonflikt liefert einerseits die Liebe zwischen Johanna und dem König, andererseits das Benehmen des Vaters der Johanna, das psychologisch vollkommen sinnlos und mit temporärem Wahnsinn begründet ist. So sehr das Libretto die abgedroschensten theatralischen Wirkungen sucht und häuft, so sehr entbehrt es jedes Empfinden für echte Bühnenwirkung, und von Schillerschem Geist liegt es so ferne wie die Musik von den späteren Schöpfungen Verdis. In der Folge spricht er selbst das Urteil über seine erste „Schiller-Oper" aus, indem er deren musikalisch wertvollsten Teil, die wirkungsvolle Ouvertüre, der *Sizilianischen Vesper* voransetzt, unter welchem Namen sie auch seither als ständige Konzertnummer lebt.

Mitte 1846 ersucht Verdi Maffei, für ihn das erste Bühnenwerk Schillers, *Die Räuber*, zu übersetzen. Obwohl das Libretto den Schillerschen Text zusammendrängt und von den langen Monologen absieht, womit es den Gehalt des Werkes einigermaßen mindert, so vermochte es doch das dramatische Wesen des Originals im großen und ganzen zu bewahren. Die Musik ist nicht einheitlich: sie zeigt viele stilistische Bruchstellen. Die Es-dur-Arie Carlos oder jene in C-dur der Amalie hätte selbst Donizetti geschrieben haben können, einzelne Recitative und Chöre weisen dagegen bereits auf den späteren Verdi des *Troubadour* und *Rigoletto* hin; die unerbittliche Triolenbegleitung des *Giuramento* nimmt die Racheduette aus *Rigoletto* und *Otello* vorweg, und im Hintergrund Francescos erscheint bereits die dämonische Gestalt Jagos.

Nach dem unwiderstehlichen Elan, dem alles hinwegfegenden Sturm, der schmetternden Kampfmusik der Revolution schlägt die *Luisa Miller* einen ganz anderen: intimen, innigen, lyrischen Ton an. Mit dem Libretto ist Verdi wieder unzufrieden: *„Der höllischen Intrige Walters und Wurms, die als schweres Verhängnis das ganze Drama beherrscht, fehlt es an der charakteristischen Schillerschen Farbe und teuflischen Kraft; das Duett zwischen Miller und Luisa im letzten Akt ist nicht genug erweichend, es lockt nicht die Tränen hervor"*, schreibt er. Er vermißt aus dem einigermaßen zu einem gebräuchlichen Opernlibretto verdünnten Textbuch, das auf Kosten der Kabale eher die Liebe in den Vordergrund rückt, die tiefe Tragik, die weite Gefühlsskala des Dramas, und nicht an letzter Stelle dessen harte Gesellschaftskritik.

Aber was den Worten fehlt, wird ersetzt von der scharf charakterisierenden und fein gefühlvollen, lyrisch sanften und dramatisch leidenschaftlichen Musik. Das mächtige Quintett des ersten Aktes, das Dur- und Moll-Tonalität wechselnde, wundervolle und ergreifende Finale des dritten Aktes sind bereits echte Verdische Ensembles; Rodolfo ist mit seiner weitgeschwungenen, edel gesteigerten As-dur-Arie eine richtige Heldentenorrolle von der Art des Radames; und Luisa — das erste Auftauchen des dramatischen Koloraturtypus im Lebenswerk Verdis — ist Vorläuferin seiner aktiven Heldinnen, wie der Gilda und der Violetta, die ihr Schicksal mutig ergreifen und für ihre Liebe selbst das Leben opfern. In den jede bisherige Verdi-Oper übertreffend reichen und lebensvollen Parlandi, den dem Text eng angeschmiegten, dramatischen Recitativen, in den von menschlichen Affekten getragenen, gefühlvollen Arien und Ensembles gewinnt die Koloratur Leben und Menschlichkeit: aus der kalt glitzernden, leere Schemata wiederholenden, selbstzwecklichen Virtuosität wird Modus und Mittel des Ausdrucks, organischer Bestandteil der Melodie: edle und gehaltvolle Musik.

1863 reist Verdi nach Madrid, um die dortige Premiere der *Macht des Schicksals* vorzubereiten. Er wird von der romantisch heißen Luft, der hohen Temperatur der Gefühle, vom Windhauch der blutigen und grausamen Vergangenheit betroffen. Die spanische Dramenliteratur hatte ihn immer angezogen und auch als Opernthema interessiert; von zahlreichen

Plänen hatte er drei bereits verwirklicht. Schon seit langem denkt er an eine historische spanische Oper, und so taucht nun wieder ein zehnjähriger Plan auf: Schillers *Don Carlos*. Der reiche und farbenprächtige Hintergrund mit dem finsteren Schatten der Inquisition, die außergewöhnlich breite Skala der freundschaftlichen, verliebten, familiären und gesellschaftlichen Beziehungen, die starken menschlichen Leidenschaften, mächtigen und einander widersprechenden Erregungen, das unbarmherzige Aufeinandertreffen scharf gegensätzlicher religiöser und politischer Ideen, die reich gestuften, vielschichtigen Schillerschen Figuren, vor allem aber der jede Zeile des Dramas durchglühende Wunsch und Kampf der Freiheit nehmen Besitz von Verdis Phantasie. Nach den vielen minderwertigen Szenarien endlich wieder ein richtiges Drama!

In das Libretto hat er jedoch sozusagen nichts dreinzureden: der Textdichter ist der Schwiegersohn des Intendanten. Das seichte und blasse Textbuch verflacht das Meisterwerk stark: es verdichtet nicht, sondern simplifiziert. Aber Verdi ist nicht mehr der hartköpfige und temperamentvolle junge Titan, der den ihm mißfallenden Text hundertmal zurückwirft: er hat die Fünfzig überschritten, ist gesetzter geworden. Er akzeptiert wortlos, was ihm vorgesetzt wird, und drückt all das, was das Libretto von Schiller unterschlägt, mit Musik aus. Und diese Musik ist die Krönung seiner gesamten bisherigen Tätigkeit, eine gewaltige Synthese, die mit aller ihrer Kompliziertheit, ihren stilistischen Brüchen und ihrem Wegesuchen die wunderbaren Meisterwerke der letzten Schaffensperiode vorbereitet. Szenenaufbau, orchestrale Untermalung, in der Ausdruckskraft vertiefte melodiöse Invention, sich weiter bereicherndes Parlando: all das dient der Charakterzeichnung, der seelischen und dramatischen Entwicklung. Eine neue Kunstgattung wird geboren: das italienische Musikdrama.

Mit diesen vier Opern ist jedoch der Einfluß Schillers auf Verdi keineswegs erschöpft. Mehr oder weniger, direkten oder indirekten Einfluß Schillers findet man in drei weiteren Stücken der zweiten Maniera, interessanterweise gerade in solchen spanischen Ursprungs. In *Simone Boccanegra* ist die Beziehung ziemlich oberflächlich. Das Textbuch entsteht aus einem Drama von Gutiérrez, der eine Zeitlang spanischer Konsul in Genua war. Es ist nicht bekannt, inwieweit Schillers *„republikanisches Trauerspiel"* aus der Jugend, *Die Verschwörung des Fiesco in Genua*, Gutiérrez in der Themenwahl bestimmt hat. Tatsache ist, daß mit Ausnahme des identischen Schauplatzes und der gemeinsamen Figur Fiescos zwischen den beiden Werken keinerlei Ähnlichkeit vorhanden ist: Aufbau, Konflikt und ideeller Gehalt sind grundlegend verschieden, selbst die Zeit der Handlung ist eine andere. Die Frage wird als vom Zuständigsten, von Verdi selbst, entschieden: in einem zur Zeit der Überarbeitung des *Boccanegra* geschriebenen Brief erklärt er aufs entschiedenste, daß die beiden Werke nichts miteinander zu tun haben.

Um so mehr jedoch die *Macht des Schicksals* mit *Wallensteins Lager*. Auf Weisung Verdis baut der Textverfasser die achte Szene des ersten Teiles der Wallenstein-Trilogie, die mit Wortspielen vollgespickte Predigt des Kapuziners, zur Erweiterung der Rolle des Melitone fast wörtlich in den italienischen Akt der zweiten Version der *Macht des Schicksals* ein. Sogar der Abschluß der Szene, der Streit der im selben Lager stehenden italienischen und spanischen Soldaten — bei Schiller sind es Tschechen und Kroaten — bleibt unverändert. Verdi betont übrigens in einem, nach der Mailänder Premiere der umgearbeiteten *Macht des Schicksals* geschriebenen Brief die Bedeutung der Melitone-Rolle, ihren engen Zusammenhang mit dem Ganzen der Oper.

Die dritte Einwirkung Schillers ist verwickelter, nicht so klar und offenkundig. Das vorletzte Drama Schillers, *Die Braut von Messina*, wurde in der Zeit zwischen der *Jungfrau von Orléans* und dem *Wilhelm Tell* geschaffen, hat aber recht wenig mit diesen und den anderen Stücken Schillers gemein. Das Drama ist ein großangelegter Versuch zur Wiedererweckung der griechischen Schicksalstragödie, mit allem ihrem traditionellen Zubehör, den Chor und die Ananké

eingeschlossen. Der zweigeteilte Chor spielt bei Schiller vor allem die Rolle des meditierenden, philosophierenden, außerhalb des Kreises der Handlung stehend, die letzten Wahrheiten des Lebens aussprechenden Chores des griechischen Dramas.

Schillers Schicksalstragödie ist aber trotz aller antiken Formenelemente ganz und gar ein romantisches Drama. Liebe, Eifersucht, Haß und Rache, Zweikampf, Mord, Selbstmord — und über dem Ganzen die sich erbarmungslos erfüllende Prophezeiung, der verhänignisvolle Fluch, der Schatten der Ananké: ein typisch italienisches Opernthema. Man kann sich also die Frage stellen, warum der für jede neue und interessante Aufgabe, besonders aber für die Schillerschen Dramen so empfängliche Verdi aus der *Braut von Messina* keine Oper komponiert hatte?

Weil er statt ihrer ein ähnliches, ja besseres Buch gefunden hat. Ein besseres nicht im künstlerischen Sinne, aber in bezug auf praktische Verwendbarkeit: ein als Opernthema geeigneteres.

Als Wirkung der *Braut von Messina* wird in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts die deutsche Dramenliteratur von einer wahren Flut von Schicksalstragödien überschwemmt. Obwohl sich die Hauptflut über Deutschland ergießt, fegen ihre Wellen mehr oder weniger über ganz Europa hinweg. Schon zur Zeit der Arbeit am *Troubadour* beschäftigte Verdi ein Stück des populären spanischen romantischen Dichters Don Angelo Perez de Saavedra, Duque de Rivas: *Don Alvaro*, oder *Die Macht des Schicksals*. Das Drama Saavedras, der als politischer Flüchtling in Frankreich lebte und auf den Spuren Victor Hugos wandelte, war der Abkömmling einer Seitenlinie dieser Familie von Schicksalstragödien, in unverkennbarer Verwandtschaft mit seiner Schillerschen Ahne. Hier stieß Verdi gerade auf das zum Operntext am besten geeignete Stück der Folge von Schicksalstragödien, die von der *Braut von Messina* entfesselt worden war, und aus diesem Stück entstand das Libretto zur *Macht des Schicksals*. Das ins Südliche, Lateinische transponierte Drama bewahrt den inhaltlichen Charakter seines Schillerschen Vorbildes, die Requisiten der romantischen Oper, aber ohne dessen Verdi und der Kunstform der Oper fremde, archaisierend klassizistische Form. Auch das in der Oper von den ersten Takten der Ouvertüre bis zur letzten Arie Leonoras ständig wiederkehrende Verhängnismotiv unterstreicht den Charakter der Schillerschen Schicksalstragödie.

So verrät sich der Einfluß Schillers auf Verdi selbst dort, wo das Textbuch nicht aus einem seiner Werke stammt. Schiller hatte *Die Braut von Messina* für ein Musikdrama bestimmt, suchte jedoch bis ans Lebensende vergeblich nach einem Komponisten dafür. Ein Lebensalter mußte vergehen, damit aus der griechischen Tragödie des deutschen Dichters in der Vermittlung durch einen an französischer Kultur gereiften spanischen Dramatiker eine italienische Oper geboren werden konnte.