

## Verdi auf dem Weg zum Spätwerk Zwei Ouvertüren im Spannungsfeld zwischen Instrumentalmusik und Oper

von Klaus G. Werner, Cloppenburg

### I

*La Forza del destino*, 1862 in St. Petersburg uraufgeführt, wurde für die Mailänder Neuinszenierung von 1869 überarbeitet und durch eine völlig neu komponierte Ouvertüre ergänzt.

Ende des Jahres 1871 erweiterte Verdi das bekannte *Aida*-Vorspiel zu einer großen „Sinfonia“. Sie stand zur Uraufführung in Kairo noch nicht zur Verfügung, sollte aber möglicherweise bei der europäischen Premiere am 8. Februar 1872 in Mailand oder im April desselben Jahres in Parma erklingen.

Die Ouvertüre zu *La Forza del destino* avancierte zum festen Bestandteil der Oper selbst, zumal die spätere Fassung der früheren in den meisten Inszenierungen vorgezogen wurde und wird.

Im Gegensatz dazu ist die *Aida*-Sinfonia fast völlig unbekannt geblieben. Verdi zog sie zurück; es kam zu keiner öffentlichen Aufführung zu seinen Lebzeiten. In der Sekundärliteratur wird sie höchst selten erwähnt. Bernardino Molinari, Arturo Toscanini (beide 1940) und Claudio Abbado (1977) haben sich der Existenz dieses Werkes erinnert und es aufgeführt — wohl eher aus Experimentierfreude und ohne viel Hoffnung, es wiederbeleben zu können. Erst seit einigen Jahren steht eine Druckfassung, herausgegeben von Pietro Spada, zur Verfügung<sup>1</sup>. Sie „bezieht sich, da die Urschrift nicht vorliegt, auf eine private handschriftliche Kopie aus der Entstehungszeit des Werkes und auf das aufmerksame Anhören der Registrierung der Aufführung Toscaninis“<sup>2</sup>. Andere Quellen als die von Spada genannten sind offenbar derzeit nicht zugänglich<sup>3</sup>.

### \*

Die beiden Ouvertüren entstanden in einem zeitlichen Abstand von knapp drei Jahren. Sie wurden in einer Zeit komponiert, die für Verdi und die italienische Musik gleichermaßen als turbulent zu bezeichnen ist. Die politische Einigung Italiens ließ das nationale Selbstbewußtsein wachsen. Während aber andere europäische Länder in jener Zeit nationale Elemente für ihre jeweilige Musikkultur fruchtbar machen konnten, kündigte sich in Italien die Gefahr einer eher gegenteiligen Entwicklung an. Die

<sup>1</sup> *Giuseppe Verdi. Aida Sinfonia*, hrsg. von Pietro Spada, Roma 1978.

<sup>2</sup> Spada in seinem Vorwort zur Partitur, ebda. S. 3 [Übersetzung v. Verf.].

<sup>3</sup> Vgl. Hans Busch, *Verdi's Aida. The History Of An Opera In Letters And Documents*, Minneapolis 1978. Busch schreibt "[...] the score of this discarded overture is unavailable" (S. 250); und: "Toscanini is quoted as having been entrusted with the orchestral score of this unpublished overture by Signora Maria Verdi Carrara, who had »jealously guarded« the manuscript at St. Agata" (S. 251).

Eigenständigkeit einer längst vorhandenen nationalen Tonkunst, die nicht wenig zum Zusammengehörigkeitsgefühl des Volkes beigetragen hatte, schien bedroht zu sein. Insbesondere das Musiktheater, allgemein als die traditionsreichste Stätte musikalischen Wirkens in Italien empfunden, geriet verbreitet in eine schwere Krise, ausgelöst durch Geldmangel, fallendes Niveau der Werke und ihrer Inszenierungen sowie durch das Eindringen außeritalienischer Einflüsse, die man anfangs nicht in geeigneter Weise zu assimilieren verstand<sup>4</sup>. Neben den ersten Auswirkungen des "wagnerismo"<sup>5</sup> waren es die Sinfonik und die Kammermusik, die das Musikleben Italiens in Unruhe versetzten<sup>6</sup>.

Zweifellos bedeuteten diese Verhältnisse um 1870 eine Herausforderung für den Musiker und Theatermenschen Verdi. Es ist wahrscheinlich, daß er als Endfünfziger — überwiegend im Verborgenen — noch Kompositionsstudien betrieb<sup>7</sup>. Die Aussage, das Jahrzehnt von 1865 bis 1875 (Werkveröffentlichungen: *Don Carlos*, Neufassung von *La Forza del destino*, *Aida*, das *Requiem* und mit etwas Verspätung das *Streichquartett*) sei für Verdis kompositorische Entwicklung eine der bedeutendsten Phasen, erscheint keineswegs übertrieben. Freilich erschließt sich die Bedeutung dieses Lernprozesses erst im Spätwerk, in seiner ganzen Fülle im *Falstaff*.

Daß Verdi, der früher nur sehr wenige seiner Opern mit großen Orchestervorspielen eingeleitet hatte, kurz hintereinander zwei Overtüren schrieb, darf durchaus als das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Instrumentalmusik allgemein gewertet werden<sup>8</sup>, mit jener Gattung also, deren Aufschwung für den (vorübergehenden) Tiefstand des Musiktheaters mitverantwortlich gemacht wurde. Aber weitblickend erspähte der Komponist die Chance, das, was zu jener Zeit bedrohlich wirkte, für eine Erneuerung der Tradition nutzbar zu machen. Vielleicht mochte ihm schon damals konkret das Ziel vor Augen gestanden haben, instrumentale Formen und dramatische Abläufe in Verbindung zu bringen.

## II

Informationen über die Vorgeschichte, die zur Umarbeitung von *La Forza del destino* führte, sind in fast jeder Verdi-Biographie oder Werkbeschreibung enthalten. Zu den wichtigen Begleitumständen gehörte, daß dabei Verdis Zusammenarbeit mit Antonio Ghislanzoni, dem Librettisten der *Aida*, begründet und die zeitweise unterbrochene Verbindung zwischen Verdi und der Mailänder Scala neu geknüpft wurde.

<sup>4</sup> Vgl. Julian Budden, *The Operas of Verdi*: Bd. 2, Kap. *The Collapse of a Tradition* und Bd. 3, Kap. *A Problem of Identity*.

<sup>5</sup> Vgl. Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg 1974, Kap. *Das Problem des Wagnerismus*.

<sup>6</sup> Verdi selbst sah seinerzeit in den neuen Konzert- und Streichquartettgesellschaften eine ernste Konkurrenz für das Musiktheater.

<sup>7</sup> Schon die Existenz des *Streichquartetts* kann als Beleg hierfür gelten, denn es ist schlechterdings undenkbar, daß Verdi dieses Werk komponierte, ohne je Studien dafür getrieben zu haben.

<sup>8</sup> Vgl. Luigi Magnani, *L' "Ignoranza musicale" di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata*, in: *Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani*, Parma 1974, S. 250ff.

Die bei der Premiere begeistert aufgenommene Ouvertüre ersetzte und erweiterte ein „düsteres Vorspiel“<sup>9</sup>, das aus dem unchristlichen, „barbarischen“<sup>10</sup> Schluß der ursprünglichen Handlung heraus motiviert sein mußte. Wie weit allerdings die Neufassung des Opernfinals — Leonoras Tod wird mystisch-religiös überhöht, dem Racheakt folgt ein versöhnliches und, wenn man so will, auch erlösendes Element — mit der zur Apotheose gesteigerten Ouvertüre korrespondiert (oder korrespondieren soll), wird eine der zu beantwortenden Fragen sein, wenn man das kompositorische Gelingen dieser Sinfonia und ihre Durchsetzung im Repertoire diskutiert. Musikalisch tritt zudem in jener Zeit bei Verdi zunehmend der Aspekt in den Vordergrund, in welcher Weise die funktionale Bedeutung, die einer Opernouvertüre zwangsläufig zukommt, durch differenziertere strukturelle Mittel untermauert wird.

Wurde eine Oper mit einer großen Ouvertüre eingeleitet, so bildete Mitte des 19. Jahrhunderts in Italien das Potpourri aus Opernmotiven den gängigen Typus. Jedem Motiv ist ein Kompositionsabschnitt zugeordnet. Durch geschickte Verbindung dieser Abschnitte, durch Wiederholungen und formale Verklammerungen suchte man, das simple Prinzip der Reihung zu durchbrechen. Auch Verdis frühere Ouvertüren (*Nabucco*, *Luisa Miller*, *I Vespri siciliani*) zeichnen sich bereits durch Ansätze dieser Techniken aus und sind von der Absicht geprägt, die Ouvertüre über einen bloßen Motivtransfer hinaus dramatisch enger an die jeweilige Oper zu binden.

In der zweiten Jahrhunderthälfte war die Tendenz unverkennbar, ernste Opern mit einem kurzen Prélude, ja sogar ganz ohne ein orchestrales Vorspiel beginnen zu lassen. So gesehen, stellt Verdis Entscheidung für die Ouvertüre eher einen Rückgriff dar. Zumindest haftete der Potpourri-Ouvertüre in der opera seria um 1869 bereits etwas Konventionelles an. Eine Tradition stand im Hintergrund, die von Rossini begründet und von Bellini und Donizetti weiterentwickelt worden war. Doch gerade das scheinbar Konservative ist kennzeichnend für Verdis Vorgehen. Nichts Avantgardistisches oder Revolutionäres sollte entstehen, sondern die Tradition sollte erweitert werden. Diese Erweiterung manifestiert sich in der Ouvertüre zu *La Forza del destino* in entwickelnden Verarbeitungsprozessen, die allmählich komplexer werden, den Potpourri-Aufbau artifiziell aufwerten und der Ouvertüre zusätzlich programmatische Züge verleihen.

\*

Eines der dramatisch bedeutsamsten Motive der Oper, das als „Schicksalsmotiv“ in die Sekundärliteratur eingegangen ist, wird zum Ausgangspunkt eines ersten, streng quadratisch gegliederten Kompositionsabschnitts der Sinfonia (in der Partitur bis B) gemacht:

<sup>9</sup> Hans Gal, *Giuseppe Verdi und die Oper*, Frankfurt/M. 1982, S. 150.

<sup>10</sup> Ebda.



Notenbeispiel 1

Die offenbare Zentralisierung des Dominanttons *e* verleiht dem Motiv zusammen mit dem stürmischen Bewegungsgestus dramatische Kraft und fordert zur Weiterführung geradezu heraus. Auffällig ist die tonale Spannung zwischen *a*-moll und *e*-moll, die den Abschnitt durchzieht. Schon die Vorzeichnung mit einem Kreuz läßt ahnen, daß *a*-moll nicht die beherrschende Tonart sein kann. (Eine modale Ausprägung darf ausgeschlossen werden.) Die Bläser-,Akkorde', die den ersten Kompositionsabschnitt gleich Anführungszeichen umrahmen und die Bedeutsamkeit der darin eingebetteten Motivik signalisieren, stehen unisono auf *e*. Dennoch wird zunächst verhindert, daß sich das Motiv in der Grundtonart der Ouvertüre etablieren kann. Erst am Ende der 16-taktigen Erweiterung des Motivs wird *e*-moll mittels Kadenz befestigt und bis zum Schluß des Abschnitts nicht mehr verlassen. Mit allen musikalischen Mitteln wird somit die Ausnahmestellung dieses Motivs hervorgehoben.

Zwar wird die relativ simple Struktur eines periodischen Vordersatzes zunächst nur über ein Insistieren auf dem Motiv erreicht. Doch wird das Prinzip der Wiederholung im modulatorischen Prozeß bereits aufgebrochen. Dies ist der Ausgangspunkt für eine knappe, aber konsequente Entwicklung des weiteren Verlaufs:



Notenbeispiel 2

Abspaltungen und Sequenzierungen von Motivsplintern bilden die technischen Mittel bei dieser Auflösung der Motivik und des periodischen Gerüsts. Mit klanglicher Auffüllung und einem Ausbruch in schnelle Sechzehntelfiguren werden übliche und immer wieder wirksame Techniken Verdischer Steigerungsphasen vorgeführt.

Dieser erste Ouvertürenabschnitt vermittelt eindrucksvoll die Kunst Verdis, mit geringen, aber treffend erspurten („inspirierten“) substantiellen Mitteln musikalisch-dramatische Wirkung zu erzielen. Diese einleitenden Takte sind den Orchesterparts jener Szenen aus der Oper entnommen, in denen das ‚Schicksalsmotiv‘ seinen dramatischen Bezug entwickeln soll: aus dem Finale des I. Aktes und aus den Einleitungen zu Leonoras Arien im II. und IV. Akt. Doch signalisiert der aufs äußerste zusammengedrückte Entwicklungsprozeß von Exposition und Auflösung zugleich, daß das wichtigste Motiv nicht das letzte Wort behält, weder in der Ouvertüre, noch in der Oper. In diesem Sinne stellt der erste Kompositionsabschnitt gleichsam schon eine miniaturisierte Ouvertüre in der Ouvertüre dar.

Aber damit ist ihre Faszination noch keineswegs umfassend beschrieben und erklärt. Diese besteht vielmehr darin, daß das Hauptmotiv, welches schon in den Eingangstakten durch das Gewicht der vorangestellten Bläserakkorde herausgehoben wird, in jedem weiteren Kompositionsabschnitt eine wichtige Rolle spielt und — teils plastisch, teils verdeckt — beinahe allgegenwärtig zu sein scheint. Erst durch diese Maßnahme, die noch genauer beleuchtet werden soll, führt Verdi das Prinzip der Potpourri-Ouvertüre zu einer neuen Qualität. Indem das Hauptmotiv in mancherlei Varianten als Mittel der Verklammerung angewandt wird, erhält es thematische Bedeutung und trägt entscheidend dazu bei, den Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Drama über bloße Melodiezitate hinaus zu prägen.

\*

Ein zweiter Kompositionsabschnitt manifestiert sich im Anschluß an den oben beschriebenen Teil bis zum Vorzeichenwechsel (in der Partitur bei G) aus der Andeutung einer in sich geschlossenen ABA-Form. Deren motivische Basis bilden eine Melodie aus dem zweiten Duett Alvaro — Don Carlos im IV. Akt (Notenbeispiel 3) sowie die grandiose Steigerungsphase aus der Gran Scena Leonoras im II. Akt (Notenbeispiel 4).

The image shows a musical score for a section titled "Andantino". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The treble staff begins with a melodic line that is then repeated with various rhythmic patterns, including triplets. The bass staff starts with a "pizz." (pizzicato) instruction and features a series of chords and triplets. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 3

Im ‚A-Teil‘ der (angenommenen ABA-Form) wird jene von Alvaro gesungene Melodie in ihrer vollen 16-taktigen Periodik fast identisch von hohen Holzbläsern gespielt. Im Gegensatz zur Opernszene jedoch läßt der Komponist in der Ouvertüre ständig das Schicksalsmotiv als zusätzliche Einwürfe erklingen. Gespielt von der 1. Violine, erfüllt es vordergründig die Funktion, die Bindung der periodischen Glieder zu verstärken.

Doch der extreme rhythmische und melodische Kontrast beider Motivzitate bewirkt einen eher gegenteiligen Eindruck: Der ruhige Charakter der Bläsermelodie wird gestört, das scheinbar unterstützende Motiv wird zur Bedrohung.

Mit wenigen, in seinem operndramatischen Schaffen bewährten Kunstgriffen führt Verdi anschließend die musikalische Entwicklung zu einem ersten expressiven Höhepunkt durch. Der auflösende Schlußakkord der 16-taktigen Phase (nach C-dur) wird verweigert. Nach einer spannungsgeladenen Generalpause ertönt das Motiv aus Leonoras Arie in dreifachem Piano, unvermittelt auf der Dominante von G-dur beginnend. Tremoli der Bratschen unterstützen die Emphase des Motivs, die aus der Übersteigerung des Dreiklangsaufstiegs zum Sextvorhalt mit der Tonverlängerung entspringt.

Andante mosso  
(+8va)

con espressivo

Notenbeispiel 4

Das Schicksalsmotiv erscheint in einer verkürzten Fassung und untermalt die Halbtöne am Schluß des Viertakters, also wiederum am Übergang zwischen periodischen Gliedern. Doch bald übernimmt es die Führung und verkettet sich zu einem ununterbrochenen Klanguntergrund, der das „Leonorenmotiv“ nach kurzer Zeit verdrängt (Partitur bei D). Gleichzeitig kündigt sich aber auch ein Auflösungsprozeß an. In dem Moment, da das Schicksalsmotiv zur beherrschenden Figur im musikalischen

Presto come prima  
(+8va)

Notenbeispiel 5

Geschehen wird, tritt es bereits in einer auf Auftakt und Seufzer reduzierten sowie diastematisch verzerrten Gestalt auf.

Eine wenig später einsetzende permanente Sechzehntelbewegung, in der nur der Seufzer als letztes Relikt des Motivs erkennbar bleibt, entwickelt eine Art ‚Sogwirkung‘, die nach und nach alle Stimmen in sich aufnimmt. Der Prozeß mündet in eine aufwärtsgerichtete, unisono gespielte Skalenbewegung, die abbricht, woraufhin die Andeutung einer Reprise des A-Teils den Abschnitt beschließt.

Die Art und Weise, wie Verdi auf kurzem Raum einen Entwicklungsprozeß in Gang setzt, ist in dieser Stringenz für ihn neu und bemerkenswert. Eine Konfrontation unterschiedlichen motivischen Materials, die entfernt an durchführungsartige Techniken gemahnt, wird hier vom Komponisten erstmals in einem Opernvorspiel bewußt pointiert und plastisch herausgestellt. Die ‚Demontage‘ der Motivik im Zuge gleichzeitiger Intensivierung der Bewegung und Verdichtung der Spannung ist schrittweise auskomponiert.

Akzeptiert man zudem, daß den gewählten Motiven aus dem Sujet der Oper entlehnte semantische Bezüge zukommen, so kann man eine Intensivierung des inhaltlich-dramatischen Konnex‘ zwischen Oper und Ouvertüre postulieren. Alvaros Bitte an Don Carlos, seine Rache aufzugeben und zu verzeihen, und Leonoras Gebet um Frieden bilden den assoziativen Hintergrund jener Motive, die mit dem Schicksalsmotiv in einen musikalischen Konflikt treten. Damit wird die programmatische Ebene des analysierten Abschnitts, bezogen auf die inhaltliche Grundthematik der Oper (die Konfrontation zwischen menschlichem Wünschen und Handeln einerseits und dem blinden Zufall andererseits), über eine bloße Akzentuierung des Schicksalsmotivs hinaus sinnfällig.

\*

Der gesamte *E*-dur-Teil bis zum Schluß der Ouvertüre ist durchkomponiert und soll als dritter Kompositionsabschnitt bezeichnet werden. Der Abschnitt wird eröffnet mit einem Melodiezitat aus dem Duett Leonora — Pater Guardian im II. Akt, einer Szene, in der Leonora ihr Gefühl einer lange entbehrten Geborgenheit ausdrückt, nachdem ihr der Pater väterlich-verständnisvoll Zuspruch gegeben und eine Unterkunft in der Nähe des Klosters gewährt hat.



Notenbeispiel 6

Es ist auffallend, daß diese Melodie sich als einzige unter den Zitaten aus der Oper über eine Länge von 20 Takten ausbreiten kann, ohne auch nur einmal durch das

Schicksalsmotiv oder eines seiner Derivate gestört zu werden. Dies könnte auf eine besondere Stellung dieses „Klostermotivs“ hinweisen, was sich in der Folge bestätigen wird. Erst in der Fortspinnung des melodischen Moments (bei H) zeigt sich wieder die charakteristische Figur der auftaktigen drei Sechzehntel:

Musical notation for Notensbeispiel 7. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Blechbl.' and the bottom staff is labeled 'Str.'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.

Notensbeispiel 7

Aus diesem Relikt wird das Schicksalsmotiv gleichsam wieder ‚reaktiviert‘, und es kann vorerst die Charaktere der Wärme und Versöhnlichkeit, die vom Klostermotiv ausgingen, verdrängen.

Musical notation for Notensbeispiel 8. It is a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The melody is characterized by a series of sixteenth and thirty-second notes, with some rests and a final fermata.

Notensbeispiel 8

Ein episodisch eingeflochtenes Chormotiv (bei J) wird bereits wieder in ähnlicher Weise mit dem Schicksalsmotiv verknüpft wie an früheren Stellen.

Musical notation for Notensbeispiel 9. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.

Notensbeispiel 9

Auch dieses Motiv stammt aus dem Duett Leonora – Pater Guardian, und es ist immerhin auffällig, daß sich die Variante des Schicksalsmotivs hier erstmals in einem

aufgehellten Dur-Charakter präsentiert. Der positive Schluß der Ouvertüre wird schon entfernt angedeutet; das Religiosomotiv kündigt die Möglichkeit einer Wende an, die freilich musikalisch noch hinausgezögert wird.

Ein erneuter Auflösungsprozeß über Sechzehntelverkettungen mündet unmittelbar in das Zitat des Leonorenmotivs (6 Takte nach M), das diesmal vom Orchestertutti mit pathetischem Ausdruck vorgetragen wird. Im Anschluß daran scheint sich ein Durchbruch anzukündigen, der dann auch über zwei Stufen realisiert wird.

Es entfaltet sich (nach N) eine melodische Linie, deren Anfangstakte aus dem Klostermotiv gebildet ist (Oberstimme in Notenbeispiel 10).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of E major (two sharps). The top staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a series of eighth notes, some beamed together. The bottom staff features a bass line with chords and a melodic line that mirrors some of the notes in the upper voice.

Notenbeispiel 10

Zu diesem Motiv gesellt sich in Fagott, Bratschen und Celli eine Variante des Schicksalsmotivs in auffällig verändertem Klangcharakter durch die Tonart *E*-dur und eine weiche Kantabilität. Wichtiger noch als diese Entschärfung des motivischen Kontrastes wird aber eine geradezu winzige kompositorische Maßnahme in den Violinen: Die triolische Rhythmisierung des Klostermotivs wird verbunden mit einer Bildung von kurzen Vorhalten auf der dritten und vierten Zählzeit. Diese scheinbare diastematische Nebensächlichkeit aber wird konstitutiv für den abschließenden Gang der motivischen Entwicklung. Sie ist die Voraussetzung für eine Verschmelzung der noch nebeneinanderstehenden Motive.

Man beachte: Drei Takte vor O kommt es zu einer Annäherung zwischen dem Schicksalsmotiv und dem Klostermotiv durch parallele Stimmführung in Terzen speziell bei den Vorhalten auf der ersten Zählzeit. Während der folgenden Passage erklingen die charakteristischen Bestandteile des Schicksalsmotivs zum letzten Mal in deutlicher Ausprägung. Wenig später (bei P) setzt sich eine Sechzehntel-Repetitionsfigur durch, die die Viertelbewegung der Flöte rhythmisiert, gleichzeitig aber — und das ist das Entscheidende — jenen Vorhalt mit einbezieht, der zuvor schon in der Triolenfigur zu hören war. Was sich zunächst noch etwas isoliert darstellt, entpuppt sich weitere vier Takte später als Vorbereitung des Klostermotivs. Daß dieses gemeint ist und als motivische Substanz dominierend aus dem Prozeß hervorgeht, wird an den Bläserstimmen deutlich (Notenbeispiel 11). Gleichzeitig wird in den tiefen Streichern die

Sechzehntel-Rhythmisierung auf das Motiv übertragen und mit den schon bekannten Vorhalten versehen.

Notenbeispiel 11

In dieser Phase sind zwei charakteristische Bestandteile des Schicksalsmotivs, die Sechzehntel aus dem Auftakt und der Seufzer, in die Melodik des Klostermotivs überführt worden. Diese Entwicklung ist zwar nicht ganz streng zielgerichtet, aber doch in deutlichen Schritten auskomponiert.

Es ist zweifellos möglich, erneut eine Brücke von der Ouvertüre zur Dramaturgie der Oper zu schlagen. Zwischen der musikalischen Durchsetzung des Klostermotivs als Sinnbild von Geborgenheit und Wärme und dem umgearbeiteten Schluß der Oper, in der dem tragischen Geschehen durch Pater Guardian noch ein Sinn unterstellt wird, läßt sich eine Korrespondenz entdecken, die sicherlich vom Komponisten intendiert ist.

\*

Die Qualität der Ouvertüre zu *La Forza del destino* liegt in der internen Behandlung und Erweiterung der überlieferten Vorgaben. Schon die Art, wie das motivische Material zu einer formalen Einheit verschweißt wird, verrät das Bemühen um Modifikation und Aufwertung der Potpourri-Ouvertüre. Zunächst wird eine der aus der Oper entlehnten Melodien quasi zum ‚Hauptmotiv‘ erklärt und als solches klar exponiert. Dieses Motiv wird in einem zweiten Abschnitt dazu verwendet, das potpourri-typische Ausbreiten weiterer Opernzitate zu verhindern oder zumindest zu bedrohen. Erst in einer groß angelegten letzten Phase zeigt sich ein anderes Motiv dem Hauptmotiv gleichsam ‚gewachsen‘. Das Grundprinzip des Potpourris, die simple melodisch-motivische Reihung, weicht einer sinfonischen Entwicklung, die zusätzlich Bezüge zum nachfolgenden Drama aufweist.

Den eigentlichen formalen Zusammenhalt stiftet dabei das Hauptmotiv, jenes Schicksalsmotiv, das in seiner Funktion als musikalischer Topos des Tragischen und Schicksalhaften aus der Oper übernommen wurde. Seine zentrale dramatische Stellung macht es zu dem, was Gino Roncaglia treffend mit dem "tema-cardine" der Oper

bezeichnete<sup>11</sup>. Und gerade auf dem Hintergrund dieser semantischen Fracht erschließt sich eine überraschend tiefgehende Beziehung zwischen Ouvertüre und der Oper selbst, explizit ihrer Neufassung. Denn das Schicksalsmotiv verliert in letzter Konsequenz doch noch seine musikalische Dominanz und geht gleichsam im Klostermotiv auf. Bildlich gesprochen: Der Terror des blinden Schicksals wird als unhaltbar entlarvt; über allem waltet dennoch eine ordnende Sinnhaftigkeit.

So gesehen, ist der zunächst befremdende Jubel am Schluß der Ouvertüre nicht mehr als krasser Bruch mit dem tragischen Ausgang der Oper zu werten. Die Vielschichtigkeit des Dramas, worin sogar in einigen Szenen das Komische seinen nicht unbedeutenden Platz erhält, läßt für die Ouvertüre noch genügend Raum zu eigenständiger Entfaltung.

### III

Die letzte Aussage kann für eine *Aida*-Sinfonia kaum in demselben Maß gelten. Das Drama dieser Oper basiert auf jenem zielgerichtet dem tragischen Ausgang zustrebenden ‚Dreiecksverhältnis‘, das als Handlungsträger zwar abgenutzt ist, aber als Vorteil eine klare, durchschaubare Linie impliziert. Modisch aufgewertet wird das Sujet durch eine halb historische, halb exotische Atmosphäre in Alt-Ägypten. Neu ist die konsequente Hinwendung zu einer Verklärung des tragischen Endes. Der matte Versuch in der Umarbeitung von *La Forza del destino*, das lieblose Sterben auf der Bühne mit einer mystischen Aura zu umgeben, wird vom Schluß der *Aida*, in der die Sterbeszene gleichsam vor Eintritt des Elends ausgeblendet wird, an überzeugender Wirkung weit übertroffen. Daß eine musikalische Introduction zu solch stringenter Handlung erst recht an dramatischen Fixpunkten orientiert bleiben und zumindest den Grundcharakter der Oper treffen sollte, um ästhetisch zu gelingen, leuchtet insbesondere bei einem Komponisten wie Verdi ein, dessen Auffassung von Realismus ein hohes Maß an persönlicher und im Gefolge musikalischer Identifikation mit den Charakteren, deren Disposition und den daraus resultierenden Aktionen einbezieht.

Der Anlaß für Verdi, nach dem schon fertiggestellten und letztlich bevorzugten *Aida*-Vorspiel noch eine große Ouvertüre zu komponieren, bleibt im Dunkeln. In einem Brief Giulio Ricordis an Verdi vom 12. November 1871 taucht die lapidare Frage auf: „Und die Ouvertüre?“<sup>12</sup> Offenbar hatte man schon früher mündlich über ein solches Projekt Gedanken ausgetauscht, und es scheint, daß Ricordi den Komponisten ein wenig zur Ausführung gedrängt hat, denn Verdi antwortet am 13. November: „Ich werde die Ouvertüre machen, wenn Du verständig bist — das soll sagen, wenn Du darauf achtest, daß alles nach meinem Wunsch geschieht“<sup>13</sup>.

Danach schrieb Verdi, wenn man einem Zeitungsinterview mit Arturo Toscanini aus dem Jahre 1913 trauen darf, die Ouvertüre „in einem Atem“ und „ohne eine einzige Korrektur“ bis zum 23. Dezember 1871 nieder<sup>14</sup>. Das Manuskript blieb unveröffent-

<sup>11</sup> Vgl. Gino Roncaglia, *Il "Tema-cardine" nell'opera di Giuseppe Verdi*, in: *Rivista musicale italiana* 47 (1943), S. 220ff

<sup>12</sup> Zit. nach Busch, S. 250 (Übersetzung der englischen Version). Original in: Collezione Carrara Verdi, St. Agata).

<sup>13</sup> Ebd. (Original in: Archivio Ricordi, Milano.)

<sup>14</sup> Vgl. Busch, S. 251.

licht und wurde in St. Agata aufbewahrt. Anscheinend waren Toscanini und Molinari bislang die einzigen, denen das Privileg vergönnt wurde, Einblick in die Partitur zu nehmen<sup>15</sup>. Woher die Abschrift stammt, die der inzwischen erhältlichen Taschenpartitur zugrunde liegt, geht leider aus dem kurzen Vorwort von Pietro Spada nicht hervor.

Verdis aufschlußreichste Aussagen zur Ouvertüre finden sich in einem Brief an Giulio Ricordi vom 28. Dezember 1871. Mit noch nasser Tinte übersende er ihm eine brandneue Sinfonia,

„mit der wir vielleicht *Aida* eröffnen können. Ich sage v i e l l e i c h t, weil ich sie noch kaum überprüft habe und sie eine Dummheit sein könnte. Wenn ich sie ein paar Tage weggelegt habe und in Mailand angekommen bin, werde ich sie durchsehen, sie beurteilen und dir sagen, ob sie die Druckkosten wert ist [...] Du wirst sehen, daß am Ende der Ouvertüre, wenn die Posaunen und Kontrabässe den Priestergesang rufen und die Violinen und Bläser die Eifersucht der Amneris brüllen, Aidas Melodie sehr laut von den Trompeten gespielt wird. Dieser Augenblick ist entweder dummes Zeug oder ein Effekt. Aber er kann keine Wirkung haben, wenn die Trompeten nicht Druck, Klang und Brillanz zeigen“<sup>16</sup>.

Bemerkenswert ist die Skepsis, mit der Verdi von Anfang an den Schluß der Ouvertüre, den tatsächlich problematischsten Teil des Werkes, betrachtet. Allerdings glaubt er noch nicht an einen kompositorischen Mißgriff, sondern macht die Wirkung der Stelle von den Ausführenden im Orchester abhängig.

Am 13. Januar 1872 unterrichtet Verdi den Dirigenten der Uraufführung in Kairo, Giovanni Bottesini, von der Existenz der Ouvertüre<sup>17</sup>. Danach breitet sich Schweigen über das Werk aus. Eine Andeutung von dem, was Verdi später über die Ouvertüre dachte, gibt ein Brief vom Januar 1875 wieder. Der Dirigent Emilio Usiglio hatte für seine Aufführung der *Aida* in Rom nach der Ouvertüre gefragt. Verdis Antwort:

„Es gibt für *Aida* keine Ouvertüre. Vielleicht haben Sie gehört, daß ich auf einer der Mailänder Proben für *Aida* das Orchester ein Stück habe spielen lassen, das den Anklang an eine Ouvertüre hatte. Das Orchester war gut, willig und folgsam, und das Stück hätte sich als gut herausstellen können, wenn dessen Konstruktion tadellos gewesen wäre. Aber die Leistung des Orchesters diente lediglich dazu, die Albernheit dieser angeblichen Ouvertüre zu illustrieren“<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Budden (Bd. 3, S. 191) vermutet, daß Toscanini eine Abschrift angefertigt haben müsse. Er führte das Werk am 30. März 1940 in New York auf. Molinari war dazu ausersehen, eine Aufführung am 4. Juni 1940 zu leiten aus Anlaß der Eröffnung einer Verdi-Ausstellung und in Gegenwart Mussolinis (vgl. Saleh Abdoun, *Genesi dell'Aida*, in: *Quaderni dell'Istituto di studi verdiani*, Parma [o. J.], S. XXIV, Fußnote 3).

<sup>16</sup> "[...] forse la metteremo avanti *Aida*. Dico forse, perchè io non l'ho nemmeno quasi ripassata e potrebbe essere un gran pasticcio. Tolta così avanti a' miei occhi per qualche giorno, al mio arrivo a Milano potrò rivederla, giudicarla e dirvi se vale la spesa di farla copiare. [...] vedrete in sul finire della Sinfonia, quando tromboni e controbassi urlano il canto dei sacerdoti: violini e strumenti a fiato gridano le gelosie di Amneris, vi è il canto di *Aida* fatto fortissimo dalle trombe. Quello squarcio o è un pasticcio, o un effetto: ma non può essere un effetto se le trombe non hanno attacco, suono e squillo" (zit. nach: Carlo Gatti, *Verdi*, Mailand 1931, Bd. 2, S. 240).

<sup>17</sup> "Ho fatto in questi giorni una sinfonia per *Aida*. Se produrrà qualche effetto fammi il piacere di dire a Draneth Bey che mi farò un dovere di mandargliela subito, onde sia unita allo spartito del Cairo." (zit. nach Abdoun, S. 108.)

<sup>18</sup> "Non esiste nissuna sinfonia d'*Aida*. Ella forse avrà sentito dire che in una delle prove d'*Aida* a Milano, io feci eseguire un pezzo dall'Orchestra che aveva come l'aria d'una sinfonia. Anche là Orchestra era buona, pronta, ed ubbidiente, ed il pezzo

Ziemlich rigoros verurteilt der Komponist die Ouvertüre. Der Gedanke, einst größere Hoffnungen auf dieses Stück gesetzt zu haben, scheint ihm im Nachhinein peinlich zu sein. Geschmack und Selbstkritik hatten den Maestro nach Anhören der Proben dazu bewegt, die Komposition als ästhetische Entgleisung wieder im Schreibtisch verschwinden zu lassen.

\*

Verdis Entscheidung muß respektiert werden, ja sie ehrt ihn sogar. Fachleute, die der Aufführung Molinaris beiwohnten, urteilten übereinstimmend, daß die Ouvertüre nicht dazu beitrage, den Wert der Oper zu erhöhen<sup>19</sup>. Julian Budden kommt in seinen Untersuchungen zu dem Ergebnis:

"As an orchestral showpiece it could easily stand up in the concert hall. But as a *proemium* to the opera it will not do. For the analogy with the overture to *La Forza del destino* is a false one. The earlier opera benefits from an overture whose wealth of ideas and unexpected twists and turns foreshadows the epic complexities of the action. In relation to a drama as straightforward and measured in its pace as *Aida* the permutation and combination of themes amounts to a mere stirring of the pot-pourri"<sup>20</sup>.

Man wird kaum ein uneingeschränkt positives Urteil über das Werk fällen können, wenn es primär um dessen Verhältnis zur Oper selbst geht. Der apotheotische Schluß, insbesondere der bis zum Bombast aufgeblähte Triumph des „Aidamotivs“ stehen in einem unverzeihlichen Widerspruch sowohl zur Person Aidas, der leidenden Sklavin, voll hoffnungsloser Liebe und Bereitschaft zur Aufopferung, als auch zur Anwendung eben dieses Motivs in der Oper. Nicht Apologie, sondern nur eine Einschätzung der Komposition in ihrem dokumentarischen Wert kann daher der Sinn einer Auseinandersetzung mit ihr sein. Und unter diesem Aspekt enthüllt die Ouvertüre zu *Aida* durchaus bemerkenswerte kompositionstechnische Details, eine teilweise strukturelle Dichte der Faktur und eine Tendenz zu sinfonischer Weite der Form, Kriterien, die in der Summe Verdis Entwicklung bezeugen können.

Zum Maßstab muß das bekannte „Preludio“ erhoben werden, das bereits zuvor existierte und von dessen 53 Takten die ersten 36 in der Sinfonia originalgetreu als langsame Einleitung übernommen wurden. Auf der Basis von zwei meisterhaft erfundenen Melodien, die der Oper als Erinnerungsmotive entnommen sind, wird eine reiche Harmonik entfaltet, die wiederum das Ergebnis einer ausgefeilten Stimmführung darstellt. Angelegt ist dies alles schon im Aidamotiv des Beginns:

poteva riescire a buon porto se la costruzione ne fosse stata solida. Ma l'eccellenza dell'orchestra non valse che a far meglio sortire la pretenziosa insulsaggine di questa creduta sinfonia" (zit. nach Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani*, Rom 1935, Bd. 2, S. 41f.).

<sup>19</sup> Vgl. Abdoun, S. XX. Alberto Carrara Verdi berichtet, "che il giudizio dei critici in quell'occasione fu concorde nell'affermare che essa non aggiunge niente al valore dell'opera".

<sup>20</sup> Budden, Bd. 3, S. 257f.



Notenbeispiel 12

Nur vier Takte später wird der Satz zur Fünfstimmigkeit erweitert, wobei die Ent-rücktheit des Klanges die komplexe Struktur sinnlich überdeckt. Elemente des Aida-motivs wie die Chromatik oder der charakteristische Seufzer (harmonisch als Vorhalt verwendet) werden so auf die Stimmen verteilt, daß ihnen eine obligate Qualität zukommt.



Notenbeispiel 13

Als zweites Hauptmotiv wird ein Zitat aus dem Gesang der Priester zu Beginn des berühmten Triumphmarsches eingeführt. Nach einem Fugato mit nicht weniger als acht Einsätzen wird dem „Priestermotiv“ sofort das kontrastierende Aidamotiv als Kontrastsubjekt entgegengestellt.

Notenbeispiel 14

Die Notenbeispiele verdeutlichen, von welcher komplex gestalteter Musik, die weit über das kompositionstechnische Maß der *La Forza*-Ouvertüre hinausweist, Verdi bereits ausging, als er die Ouvertüre zu *Aida* zu komponieren begann.

\*

Grundlage für das Formschema dieser Ouvertüre bildet erneut das freie Potpourri. Die nicht ganz fern liegende Vermutung, der Komponist könne sich in einer nun doch recht fortgeschrittenen Phase seines Komponierens einer der großen sinfonischen Formen wie der Sonatenhauptsatzform zugewandt haben, bestätigt sich nicht. Verdi bleibt seinem Prinzip treu, das Althergebrachte zu ‚evolutionieren‘. Und es steht außer Frage, daß die Potpourri-Ouvertüre — die Überlegungen zur *La Forza*-Ouvertüre haben es gezeigt — noch viele Möglichkeiten der Gestaltung eröffnete und von Verdi vielleicht

gerade darum bevorzugt wurde, weil sie ihm Unabhängigkeit von schematischer Einengung bot.

Gleichwohl bleibt unverkennbar, daß der Gedanke, eine ausgedehnte ‚sinfonische‘ Ouvertüre zu schreiben, stärker als bei der *La Forza*-Ouvertüre Einfluß gewonnen hat. Dafür zeugen schon der größere Gesamtumfang und der Sachverhalt, daß die Komposition — wie oben beschrieben — von Anfang an wesentlich komplexer im Detail angelegt ist. Ein Überblick über die großformale Anlage kann den Eindruck noch verstärken.

### F o r m s c h e m a

I. Einleitung	a) langsamer Teil	36 Takte	Motive AB
	b) schneller Teil	18 Takte	Motive CD
II. Erster Hauptteil	a) Exposition von 2 Hauptmotiven („Themen“)	47 Takte	Motive CB (A)
	b) Exposition von 2 Nebenmotiven	25 Takte	Motive DE
	c) Erster Verarbeitungsteil	27 Takte	Motive CA (D)
	d) Zweiter Verarbeitungsteil	41 Takte	Motive BA
III. Zweiter Hauptteil	a) Aidamotiv als „3. Thema“	14 Takte	Motiv A
	b) Dritter Verarbeitungsteil	14 + 14 + 44 T.	Motive CBA
	c) Coda	26 Takte	Motiv A

Motive mit thematischer Qualität:

The image shows three musical staves labeled A, B, and C. Staff A is in G major (one sharp) and 4/4 time, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff B is in the same key and time, showing a bass line with a similar rhythmic pattern. Staff C is also in G major and 4/4 time, marked 'Allegro agitato', and contains a more complex, rhythmic melodic line.

## Sonstige Motive:

The image shows two musical staves, labeled D and E, in the key of D major (one sharp).  
 Motive D (top staff) is a melodic line starting on D4, moving to E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6. It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a final quarter note D5.  
 Motive E (bottom staff) is a rhythmic line starting on D4, moving to E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6. It features several triplet markings over eighth notes.

Der größere Teil des *Aida*-Vorspiels wird somit zu einer langsamen Einleitung umfunktioniert, die zwei der drei für die Ouvertüre wichtigsten Motive bereits komplett vorstellt. Um die Verbindung zum Hauptteil herzustellen, wird ein zweiter, schneller Einleitungsteil angeschlossen, in dem sich vor allem das wichtige Motiv C (das „Eifersuchtsmotiv“ der Amneris) anbahnt. Genauer gesagt: Der Motivkopf, die schnelle Umspielung eines Tones in Sechzehnteln, wird als Bewegungsimpuls und zum Aufbau der Spannung vor der eigentlichen Exposition des Motivs antizipiert.

Die Berechtigung, anschließend von einem Hauptteil mit der Thematisierung des Motivs C zu sprechen, ergibt sich aus der raumgreifenden Ausbreitung eben dieses Motivs mit einem längeren ununterbrochenen Gang der Fortspinnung und Entwicklung. Motiv C und B werden in eine Konstellation zueinander gestellt, die einer Exposition von erstem und zweitem Thema innerhalb einer Sonatenform nahekommt. Motiv D könnte im durchgehenden Fluß der Fortspinnung als ein dritter musikalischer Gedanke bereits innerhalb einer Schlußgruppe aufgefaßt werden. Gäbe es da nicht gleichsam die ‚falschen‘ tonalen Verhältnisse (Motiv C und B stehen in *h*-moll), das Eindringen des Aidamotivs (A) und seiner zersetzenden Wirkung sowie das Motiv E, dessen Einführung das fiktive Konzept endgültig sprengt, so wäre die Vorstellung von einer Sonatenexposition durchaus nachvollziehbar.

Das stärkste Kriterium, das ein Denken im Schema des Sonatensatzes oder einer anderen ‚sinfonischen‘ Form unterbindet, liegt aber im Fehlen einer echten Reprise. An keiner Stelle des als „zweiter Hauptteil“ gekennzeichneten Abschnitts läßt sich ein komplettes, eindeutig repetierendes Zitat der Motive B oder C ausmachen, die doch zuvor scheinbar so definitiv mit thematischer Qualität ausgestattet waren. Statt dessen erhält das Motiv A die überwiegenden Anteile am Geschehen, und mit ihm wird *D*-dur zur zentralen Tonart erhoben.

Die Betrachtung der formalen Anlage dieser *Aida*-Sinfonia macht eine Ambivalenz zwischen Potpourri-Ouvertüre und sinfonischem Satz deutlich. Von den fünf der Oper entnommenen Motiven bestreiten drei einen breit angelegten Entwicklungsgang, während zwei von ihnen von vornherein gleichsam als ‚nebensächlich‘ im Sinne eines entwickelnden sinfonischen Satzes behandelt werden. Günstigenfalls könnte man programmatische Intentionen unterstellen. Beispielsweise sind Motiv D einem Klage-

gesang Aidas (Finalszene I. Akt) und Motiv E als ‚Liebesmotiv‘ der Auftrittsszene von Amneris entnommen. Geht man so weit, die den beiden Frauen zugeordneten Motive mit eben diesen Personen zu identifizieren, so werden die Zitate immerhin sinnfällig, wenn man in dieser Phase der Ouvertüre (IIc) den Ausdruck von Standesunterschied und Rivalität der Charaktere erspüren mag.

Aber dieser Grad der Identifikation von Ouvertüre und Opernhandlung ist hier — im Gegensatz zur *La Forza*-Ouvertüre — äußerst problematisch. Das Werk ist weit mehr auf Eigenständigkeit, auf seine Wirkung als Musikstück hin angelegt. Genau diese Unabhängigkeit schlägt jedoch wieder auf die Ouvertüre zurück. Denn es handelt sich ja nicht um eine unverbindliche Komposition für den Konzertsaal, sondern um den Auftakt zu einer der dramatisch stimmigsten Opern, die Verdi je schrieb. Unter Berücksichtigung ästhetischer Auffassungen Verdis muß daher eine Ouvertüre als brüchig empfunden werden, wenn sie sich im Charakter allzu weit von der Oper entfernt.

\*

Tatsächlich ist die Ouvertüre dahingehend konzipiert, dem Aidamotiv zum triumphalen Durchbruch zu verhelfen. Aufgrund eben dieser Intention scheitert das Werk ästhetisch in seiner Funktion als Ouvertüre zu der Oper, für die sie bestimmt ist. Doch macht dieses Konzept wiederum die Komposition als solche interessant und reizvoll. Paradigmatisch sollen die kompositionstechnischen Möglichkeiten, die Verdi nutzt, an einigen Stellen detailliert untersucht werden. Da schon den wenigen ‚Aus-

Notenbeispiel 15

erwählten', die je diese Ouvertüre gehört haben, die polyphonen Abschnitte als ein Novum Verdischer Kompositionskunst auffielen<sup>21</sup>, wurden zur Analyse vier Passagen ausgewählt, in denen kontrapunktische Mittel einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Bereits unmittelbar, nachdem das Motiv C in seiner kompletten Gestalt und in 12-taktiger Erweiterung (einer Barform ähnlich) exponiert wurde, läßt sich eine kontrapunktische Verdichtung in Form einer Schichtung motivischen Materials beobachten.

Der Kopf des Motivs C und der Beginn des Aidamotivs bilden die Substanz. Der Charakter des Vorandrängens, der dem Motiv C innewohnt, wird durch Oktavsprünge *h''-h'* immer wieder gehemmt. Die Viola zitiert den Sechzehntelbeginn aus Motiv C rhythmisch komplementär zu den Violinen. So wird nicht nur eine Füllstimme obligat aufgewertet, sondern die Polyphonie der gesamten Satzstruktur erweitert.

Zwischen den beiden Hauptfunktionen Tonika und Dominante liegen fünf spannungsgeladene Takte, in denen die Dissonanzen gar nicht oder nur unvollkommen aufgelöst werden. Der stufenweise aufwärts geführte Baß suggeriert ein Fundament, das jedoch angesichts der Sext-, Quartsext- und Sekundakkorde kaum existiert. Statt dessen engt die Skala den möglichen Ambitus der Motivik in den Mittelstimmen immer mehr ein und nimmt ihnen zusammen mit der um den Ton *h'* kreisenden Oberstimme den Raum zur Entfaltung, bis es zur Auflösung kommt.

Die Struktur der geschichteten Motivik bildet den Höhepunkt einer zuvor breit angelegten Entwicklungsphase auf der Basis von Motiv C. Das Aidamotiv erhält eine ähnliche Funktion wie das Schicksalsmotiv in der Ouvertüre zu *La Forza del destino*: Es stört und unterbricht die Entfaltung eines anderen Motivs. Während aber solche Entwicklungen in der *La Forza*-Ouvertüre zu einschneidenden Zäsuren führten, die den Potpourri-Charakter unterstrichen, löst sich am Schluß der soeben betrachteten Stelle sofort ein neues Motiv (B) aus dem Entwicklungsgang. Genau diese Maßnahme suggeriert den Eindruck eines zweiten Themas und betont das Sinfonische dieser *Aida*-Ouvertüre.

Im ersten Verarbeitungsteil (in *fis*-moll) werden die Motive C und B miteinander konfrontiert. Hierbei übernimmt Motiv C quasi die Führung, und erst im dritten Takt wird der Kopf von Motiv B zusätzlich eingeführt.



Notenbeispiel 16

<sup>21</sup> "[...] a recording of Toscanini's performance reveals Verdi's mastery of counterpoint" (Busch, S. 250).

Dieses an und für sich simple Verfahren wird noch einmal wiederholt, lediglich klanglich aufgefüllt durch weitere Instrumente. Dann jedoch tritt eine Verdichtung ein, die dem ersten Analysebeispiel ähnelt, aber noch kompakter ausgeführt ist.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a complex, multi-voice texture. The bottom staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical notations such as notes, rests, and accidentals throughout.

Notenbeispiel 17

Der Kopf von Motiv C wird erweitert, indem der punktierte Rhythmus fortgesponnen wird. Motiv B wird in zwei Stimmen kanonisch geführt. Das Eifersuchtsmotiv (C) gerät quasi zwischen die Fronten des abwärtsgerichteten Priestermotivs (B) und des Basses, der wiederum stufenweise aufwärts läuft, aber durch die Geschwindigkeit der Achtel mehr Vehemenz entwickelt. Noch weniger als beim ersten Mal kann dieser teils chromatisch geführte Baß Fundament sein, er macht die Harmonik eher noch verwickelter und gleichzeitig drängender. Dieser zweitaktige Block wird noch zweimal unter leicht modifizierten tonalen Bedingungen wiederholt, bevor eine Beruhigung des Geschehens einsetzt.

Es läßt sich leicht erkennen, daß der eigentliche Verarbeitungsprozeß auf sehr engem Raum (einmal auf einer Länge von vier Takten, dann sogar nur von zwei Takten) stattfindet und die Wirkung der plötzlichen kontrapunktischen Verdichtung durch Wiederholung oder variative Sequenzierung ausgenutzt wird. Dieses Prinzip wird im wesentlichen in allen Verarbeitungsteilen beibehalten.

Das Verfahren, Verarbeitung und Verdichtung auf knappstem Raum (fast bis hin zu einer Art Stilisierung) zu begrenzen, findet sich viele Jahre später bei Verdi in *Falstaff* wieder — dort freilich aus den turbulent wechselnden dramatischen Situationen heraus motiviert. Die in *Falstaff* vorherrschende Technik der „miniaturisierten Formen“<sup>22</sup> könnte durchaus an kompositorischen Ideen, wie sie in der vorliegenden Ouvertüre ausgeführt werden, geschult worden sein.

<sup>22</sup> Vgl. Janos Kovács, *Zum Spätstil Verdis*, in: *Atti del I° congresso internazionale di studi verdiani 1966*, Parma 1969, S. 132ff.

Nach der Überleitung mit Motiv D signalisiert der Einsatz von Motiv C (diesmal in einer *as*-moll-Variante) eine weitere Phase der Steigerung und Verdichtung. Hier beginnt der zweite Verarbeitungsteil. Nach acht Takten tritt Motiv C zurück zugunsten der Motive A und B, verbunden mit einer harmonischen Rückung nach *D*-dur (Notenbeispiel 18). Die kontrapunktische Konstellation der beiden Motive ähnelt jener in der langsamen Einleitung (bzw. im Preludio): Der Auftakt des Aidamotivs fällt in den zweiten Ton des Priestermotivs ein (vgl. Notenbeispiel 14, T. 9/10). Doch wird keineswegs eine frühere Stelle einfach nur kopiert. Gegenüber der langsamen Einleitung setzt das Priestermotiv hier einen Ton höher ein. Daraus ergeben sich andere harmonische Funktionen, die aus den Blechbläserakkorden abzulesen sind. Zusätzlich spielen die Streicher unisono eine bewegungsintensive, motivisch ungebundene Gegenstimme. Es entsteht eine viertaktige Passage, die zunächst wiederholt wird und sodann einen Ton tiefer transponiert noch einmal auftaucht.

The image shows a musical score for a four-measure passage. The upper system is for woodwinds (labeled 'Bl.') and the lower system is for strings (labeled 'Str.'). The woodwind part has a melodic line with a trill-like ornament and a fermata, while the strings play a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A dynamic marking '(+8va)' is present above the woodwind staff.

Notenbeispiel 18

Nach dieser dreimaligen Präsentation des Abschnitts tritt eine sehr geschickte Fortentwicklung ein: Aus dem Geflecht löst sich eine abwärtsgerichtete Skalenlinie, die als beschleunigte Fassung des Motivs B aufgefaßt werden kann, aber durch den punktierten Rhythmus auf der zweiten Zählzeit auffällt.

Die in Motiv B einkomponierte Punktierung wird quasi vorverlagert. Wenn dann wenige Takte später Motiv B durch Motiv A verdrängt wird (s. T. 5/6 in Notenbeispiel 19), entpuppt sich jene Verlagerung der Punktierung als der Faktor, der diesen Vorgang musikalisch vermittelt.



Notenspiel 19

Die Technik der Vermittlung auf engstem Raum durch Verwandlung eines Motivs in das sich anschließende über eine Zwischenstufe weist erneut auf zukünftige Kompositionen Verdis voraus. In *Otello* und mehr noch in *Falstaff* werden solche Verfahren konstitutiv für die Durchkomposition bei gleichzeitiger Reaktion auf das wechselnde Szenario. Ansatzweise konnte diese Technik (wenn auch weniger subtil) schon in der *La Forza*-Ouvertüre beobachtet werden, als das Schicksalsmotiv dem Klostermotiv angeglichen und diesem so der Weg zum Durchbruch geöffnet wurde (vgl. Notenspiele 10 und 11).

Der dritte Verarbeitungsteil ist der bei weitem am breitesten angelegte und bildet das Kernstück des zweiten Hauptteils. Dieser beginnt mit einem Zitat des kompletten Aidamotivs, das durch die Tempoangabe *tranquillo* und durch die zurückhaltende Dynamik stark dem ursprünglichen Charakter des Motivs angenähert ist. Im weiteren Verlauf tritt das Aidamotiv erneut als kontrapunktische Überlagerung von Motiv C

Notenspiel 20

auf. Doch kehren sich die Verhältnisse gegenüber dem ersten Hauptteil sofort um: Das Aidamotiv entfaltet sich abermals in voller Länge und ‚diktiert‘ gleichsam Tonart und harmonischen Verlauf.

Schließlich wird auf einer weiteren Stufe der Höhepunkt dieses Abschnitts und gleichzeitig derjenige der polyphonen Verarbeitungstechnik erreicht, indem alle an der Entwicklung beteiligten Motive übereinander geschichtet werden.

Dieser Ausschnitt weist in Tonart und Verarbeitung von Motiv A und B Parallelen zur weiter oben betrachteten Grandioso-Stelle auf (vgl. Notenbeispiel 18). Zusätzlich erstrahlt das Motiv C in reinem Dur und in hoher Tonlage, so daß sein ursprünglich düsterer Charakter völlig verleugnet wird. Hinzu kommen Terzparallelen, deren Süße problematisch wäre, würde sie nicht durch die polyphone Struktur und die damit verbundenen harmonischen Reibungen neutralisiert.

Im Gefolge kann sich das Aidamotiv behaupten. In einer groß angelegten Kadenz scheint ein Durchbruch auskomponiert zu sein. Dieser wird jedoch noch einmal hinausgezögert, indem sich ein neuer entwickelnder Teil anschließt. Einzig aus der auf-taktigen Anfangsfigur des Aidamotivs wird ein neues musikalisches Gebilde zusammengesetzt:



Notenbeispiel 21

Dieses Motiv-Relikt oder Reliktmotiv wird über mehrere Stufen nach und nach aufgelöst. Erst in der Coda entsteht dann — kaum vermittelt und fast wie aus dem Nichts — das Aidamotiv ganz neu und strahlend gleichsam als Triumphator am Schluß. Formal kann dieser Ausklang so interpretiert werden, daß die Apotheose nicht das Ergebnis einer Entwicklung ist, bei der sich ein Motiv einfach nur gegen alle anderen durchsetzt. Auch das Aidamotiv gerät, schon auf dem Weg zum Durchbruch, noch in einen Auflösungsprozeß; der Triumph ereignet sich trotz aller vorausgegangenen Entwicklung letztlich gewaltsam, gegen die Erwartung, als ein ‚Dennoch‘. Waren frühere Höhepunkte der Ouvertüre als Ziele von Entwicklungen auskomponiert und durch strukturelle Verdichtungen gewichtet worden, so fehlt zuletzt die hinführende Stringens als Voraussetzung für einen unbeschwerten, triumphalen Beschluß.

Es mag sein, daß gerade damit ein inhaltlicher Bezug zum Opernfinale, das dem tragischen Ausgang verklärende Züge verleiht, hergestellt werden soll. Doch es bleibt das schon früher angesprochene Problem des überzogenen Bombastes bestehen. Somit ist festzustellen, daß diese Ouvertüre weder in ihrer konstruktiven Anlage noch auf einer außermusikalischen Bezugsebene ganz überzeugt, und daran hat dieser Schluß entscheidenden Anteil.

Offenbar war es Verdis Anliegen, eine große, durchaus als ‚sinfonisch‘ zu bezeichnende Form auf der Basis seiner periodisch gegliederten Melodik zu gestalten. Um eine motivisch-thematische Arbeit zu gewährleisten, griff er zu dem Mittel, bestimmte Höhepunkte von Steigerungsphasen polyphon durch Schichtung der Motivik zu strukturieren.

Die analysierten Abschnitte lassen durch die Reihenfolge der jeweils gegeneinander geführten Motive ein Prinzip erkennen. Zuerst wird Motiv C mit Motiv A konfrontiert, sodann Motiv C mit B, B mit A, und schließlich erklingen als Kulmination alle drei Motive gleichzeitig. Guglielmo Barblan interpretiert die polyphone Struktur dieses Werkes als Ausdruck des dramatischen Konfliktes der Protagonisten<sup>23</sup>. Dies ist zwar nicht völlig von der Hand zu weisen, kann aber höchstens in einem relativ weiten, allgemeinen Sinn nachvollzogen werden. Denn eine Übertragung der Motive auf die Personen und die konkret in der Handlung auftretenden Spannungen erscheint in der soeben dargelegten Konstellation absurd, zumal einer der Hauptcharaktere, Rada- mes, gar nicht durch ein Motiv repräsentiert wäre. Der Komponist schließt also eine intensivere Bindung der Ouvertüre an die Oper durch Beziehungen zu dramatischen Abläufen aus. Vielmehr entsteht der Eindruck, es werde rein konstruktiv vorgeführt, wie sich drei der wichtigsten Opernmotive kontrapunktisch miteinander kombinieren lassen. Darin könnte man in gewisser Weise schon einen Widerspruch zu Verdis sonstiger Auffassung von Oper und Realismus erblicken.

Vollends problematisch wird die Entscheidung zu relativer Selbständigkeit der Ouvertüre aber, wenn man den schnellen Teil als Ganzes betrachtet. Der Aufbau ist nämlich in weiten Teilen wesentlich konventioneller, als man vielleicht angesichts oft komplexer Satztechniken vermuten möchte. Die durch die Periodik induzierten Blöcke werden zu Steigerungs-, Höhepunkts- und Reduktions- oder Auflösungsphasen zusammengefaßt, oftmals durchsetzt von rollenden Skalen und ähnlichen Mitteln, mit denen Verdi eben dramatische Musik macht. Das Plakative gerät nicht nur in einen merkwürdigen Gegensatz zur Subtilität der langsamen Einleitung, sondern fordert auch den erfahrenen Hörer Verdischer Musik geradezu zum Denken in dramatischen Kategorien heraus. Daraus ergibt sich innerhalb der Ouvertüre eine Diskrepanz zwischen Selbständigkeit und programmatischer Bindung, die nicht befriedigend gelöst wird.

Ein Phänomen, das hauptsächlich im zweiten Hauptteil in Erscheinung tritt, ist symptomatisch für diesen Konflikt. Bei näherem Betrachten der schon erwähnten ‚Blöcke‘ fällt auf, daß diese häufig eine Länge von 14 Takten aufweisen (vgl. auch das Formschema). Gleich das Zitat des Aidamotivs zu Beginn des zweiten Hauptteils erhält diese Länge durch eine kurze melodische Anfügung. Die anschließende Gegenüberstellung von Aidamotiv und Motiv C ist ebenso lang. Und auch bei der Schichtung aller drei Hauptmotive läßt sich ein Abschnitt von 14 Takten registrieren, bis der musikalische Gang eine andere Wendung nimmt. Mindestens noch eine 14-Takt-Passage ergibt sich nach der Auflösung der Motivik im *Più-Mosso*-Teil.

<sup>23</sup> Programm des Teatro alla Scala 1975/76 (vgl. Busch, S. 250).

Wer dahinter ein raffiniertes Konstruktionsprinzip oder ein Zeichen besonderer Proportionierung vermutet, sieht sich bald getäuscht. Die 14 Takte setzen sich jeweils so zusammen, daß ein 4-Takt-Abschnitt wiederholt (oder leicht variiert) und die Vervollständigung des periodischen Baus zu 16 Takten im Nachsatz unterbunden wird. Offenbar wollte der Komponist sich von der Periodik, die durch die Motivik zum Teil vorgegeben war, lösen oder diese derart modifizieren, daß die periodischen Glieder sich zu großflächigeren Formabschnitten verknüpfen ließen.

Daß Verdis melodische Erfindungen zur Periodik neigen und sich nur beschränkt für eine Konstruktion ausgedehnter motivischer Geflechte eignen, ist dem Komponisten keineswegs prinzipiell vorzuwerfen. Das ist ja gerade Verdis Anliegen und ein Kennzeichen italienischer Oper par excellence, nicht unterschwellige Assoziationsketten beschwören zu wollen, sondern Musik deutlich und direkt auf Handlung und dramatische Situation zu beziehen. Und gerade in diesem Werk kristallisieren sich auch neue Stärken des Komponisten heraus. Sie liegen in der Fähigkeit, knappe, aber konzentrierte Verdichtungsphasen auszuarbeiten und seine schier unerschöpflich reichen melodischen Erfindungen in vielfältige Verarbeitungsprozesse zu integrieren. Verdis Domäne ist nicht der sich über große Strecken ausbreitende sinfonische Fluß, sondern die flexible Wendigkeit der Musik, deren Teile aber nunmehr — im Gegensatz zu früheren Kompositionen — stärker über variantenreiche Umformungen vermittelt werden.

Verdi war gar nicht dafür prädestiniert, ein Meister der großen Instrumentalform zu werden. Seine Berufung war es, sein Talent für die kleine Gestalt künstlerisch so umzusetzen, daß die überkommenen Formen der Oper weiterentwickelt wurden. In seinem Bemühen, neue Wege für die italienische Oper zu weisen, war er mit der *Aida*-Ouvertüre in eine Sackgasse geraten. Die Zukunft einer Kompositionstechnik, wie sie sich in diesem Werk jedoch bereits herauschält, lag darin, formale Vielfalt und das Drama aufeinander zu beziehen. Dies konnte am unmittelbarsten in der Szenenvertonung direkt geschehen, und darin lag eine Chance, die Verdi erst noch entdecken mußte.

#### IV

Julian Budden scheut sich nicht, in seinen analytischen Bemerkungen zur *Aida*-Sinfonia den Ansatz einer Parallele zu Wagners Venusberg-Vertonung zu postulieren<sup>24</sup>. Man kann nicht leugnen, daß auch die oben betrachteten Ausschnitte solche Vergleiche durchaus nahelegen. Lag ein Grund für Verdis Zurückziehen der Sinfonia in der Sorge, daß derlei Annäherungen überbewertet werden könnten — angesichts des sich zur gleichen Zeit in Italien ausbreitenden *Lohengrin*-Fiebers? Die Frage muß hier unbeantwortet bleiben. Fest steht, daß der Komponist selbst das Verdikt über sein Werk gesprochen hat. Seine Zielsetzung, neue kompositorische Möglichkeiten in einer entwickelnden und zugleich der Tradition verpflichteten Form zu integrieren, sind in der *Aida*-Sinfonia letztlich gescheitert.

Um jene kompositionstechnischen Mittel, die primär der Instrumentalmusik entstammen, mit seinem Opernkonzept in Einklang zu bringen, bedurfte es nicht nur der

Beschäftigung mit Kammermusik (das *Streichquartett!*), sondern auch der für Verdi unwiderstehlichen Anstöße durch die Libretti von Boito. Die Vollendung gelang Verdi schließlich in *Falstaff*, etwa in der Eingangsszene, in der auf der Grundlage einer Sonatenhauptsatzform der szenische Ablauf ebenso wie das dramatische Konzept der gesamten Oper geradezu genial doppelbödig in Musik gesetzt wird<sup>25</sup>.

Um 1870 steht Verdi am Beginn seiner Kreation des Spätwerks, dessen künstlerische Größe und Reife noch durch mancherlei Mühen und Enttäuschungen erkaufte werden sollte. Daß jener Lebensabschnitt für den Maestro eine Zeit des Umbruchs und des Lernens war, ist den beiden besprochenen Ouvertüren durchaus zu entnehmen. Obwohl die Ouvertüre zu *La Forza del destino* die erfolgreiche von den beiden ist, mutet die nur knapp drei Jahre später entstandene *Aida*-Sinfonia fortschrittlicher in Harmonik und Kontrapunkt und kühner in der formalen Anlage an — trotz des Beharrens auf dem traditionellen Potpourri-Typus.

Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Ouvertüren liegt in der Art und Weise, wie formale Entwicklungsprozesse unter der Vorgabe funktionaler Musik realisiert werden. Das *La Forza*-Vorspiel wird relativ eng an die Oper selbst gebunden bis dahin, daß die musikalischen Entwicklungen sich mit dem dramatischen Geschehen plausibel verknüpfen lassen. Hingegen verselbständigt sich das Prozessuale in der *Aida*-Ouvertüre stärker; einzelne Ideen werden wohl gar noch stark strapaziert, so daß Längen entstehen. Der Durchbruch, die Apotheose hinterläßt einen faden Geschmack, zumal der Triumph durch das nachfolgende Drama keineswegs gedeckt wird.

Die ältere der beiden Ouvertüren enthält das zukunftssträchtigere Konzept. Denn in ihr wird tendenziell der musikalische Entwicklungsprozeß bereits kongruent zum Drama verwendet. Und darin besteht ja gerade Verdis erklärtes Ziel, die Mittel, durch die Opernmusik zum dramatischen Spiegel wird, zu verfeinern. Die prozessuale Verselbständigung, ob von Verdi nun gewollt (etwa als Experiment, was kaum glaubhaft ist) oder ungewollt in der *Aida*-Ouvertüre vorangetrieben, konnte letztlich nicht das künstlerische Empfinden des Komponisten befriedigen. Doch zeichnet sich vielleicht gerade im Scheitern ab, wo der Weg hinführen sollte.

Später bekam Verdi das Problem in den Griff, komplexe Strukturen in das Konzept seines musikalischen Realismus zu integrieren. Dies geschah dann freilich nicht mehr auf der Ebene einer rein instrumentalen Ouvertüre, sondern wurde vielmehr im Ablauf der Oper selbst, im flexiblen Reagieren auf dramatische Wechsel verwirklicht. Mit den beiden untersuchten Ouvertüren dürfte zeitlich der Beginn dieser letzten großen Entwicklungsphase Verdis markiert sein.

<sup>24</sup> Vgl. Budden, Bd. 3, S. 256.

<sup>25</sup> Vgl. Klaus-Günter Werner, *Spiele der Kunst. Kompositorische Verfahren in der Oper „Falstaff“ von Giuseppe Verdi*, Frankfurt/M. 1988, Kap. 2: *Die Eingangsszene — „Ouvertüre“ zur Oper Falstaff!*