

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Amelia oder Ein Maskenball

Verdi, Giuseppe

Leipzig, [1901]

[Einführung]

[urn:nbn:de:bsz:31-81852](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-81852)

Giuseppe Fortunato Francesco Verbi, neben Rossini, Donizetti und Bellini der größte Tonmeister Italiens, wurde den 10. Oktober 1813 in dem freundlichen oberitalienischen Dörfchen Roncole, in der Nähe von Parma, geboren. Seine Eltern waren einfache Wirtsleute, die in ihrer kleinen Osteria auch nebenbei Spezereien, Tabak, Salz u. dgl. feilhielten. Der Vater, Carlo Verbi, wurde von Giuseppe's Mutter, Luisa, geborene Utini, mit einem Knaben beschenkt, dem späteren Tonsetzer, dem damals bald ein früh verstorbenes Mädchen folgte. Das Original des Taufzeugnisses, in französischer Sprache abgefaßt, wird im Kirchenarchiv zu Buffeto aufbewahrt; das Herzogtum Parma, in dem Roncole und Buffeto liegen, gehörte damals zum französischen Kaiserreich.

Um ein Haar wäre Verbi dem Leben und der Menschheit verloren gegangen. Es war im Anfange des Jahres 1814, als die Heerschaaren der verbündeten Russen und Österreicher bei ihrem Einzug in Italien in das Dörfchen Roncole einbrachen, das etwa 17 Meilen von Parma gelegen ist. Die russische Solbateska hauste auch dort wie eine Motte von sengenden, plündernden und mordenden Hunnen. Die geängstigten Frauen des Dorfes flüchteten sich mit ihren Kindern in die Kirche, unter ihnen das Weib des Gastwirthes Verbi, ihr Bübchen, den kleinen, nur wenige Monate alten Giuseppe an der Brust. Allein selbst die Heiligkeit des Gotteshauses konnte die Ärmsten nicht schützen. Die wüsten Horden stießen die Kirchenthür ein und ermordeten alles, was ihnen in den Weg kam. Die Mutter Verbi's war eine der wenigen, die entkamen; sie rettete sich und ihr Kindchen, indem sie in den Glockenturm kletterte und sich dort hinter Balken verbarg.

Das still und ruhig vor sich hin spielende einzige Kind der Eltern merkte nur auf, wenn ein vor dem Häuschen vorüberziehender Wandermusikant seine Weisen ertönen ließ. Schon frühzeitig erwachte das musikalische Empfinden in dem Knaben. Besonders erfreute ihn der alte Geiger Bagasset. Die Musik hatte es ihm angethan; über ihr vergaß er alles. Und zwar so sehr, daß er einst, in der Dorfkirche bei der Messe behilflich, entzückt von dem Orgel-

spiel, dreimal die Aufforderung des Priesters überhörte, das geweihte Wasser zu überreichen. Der fromme Vater gab dem schwerhörigen Ministranten eine so wuchtige Ohrfeige, daß er die Stufen des Altars hinuntertollerte.

Der innigen Bitte des siebenjährigen Knaben, den ein unwiderstehlicher Drang zur Musik trieb, schenkten die mitleidigen Eltern besonders nach dieser priesterlichen Mißhandlung endlich Gehör. Der Organist Baistrocchi war sein erster Lehrer, bei ihm blieb er drei Jahre. Noch heute wird ein altes Spinett, ohne Saiten und vom Zahn der Zeit benagt, pietätvoll in Sanct Agata, dem einstigen Landsitz Verdis gezeigt, welches der Vater Verdis einst mit großer Mühe für den Sohn erwarb und welches ihm ein alter Freund, Stefano Cavaletti, kostenlos ausgebeßert hatte, wie eine auf dem Instrument später angebrachte Tafel besagt.

Da sich in dem Geburtsorte keine Gelegenheit zu weiterer Ausbildung des Wißbegierigen bot, schickten ihn die Eltern nach dem drei Meilen entfernten Buffeto, wo er bei einem einfachen Schuhmacher für wenig Geld Aufnahme fand. Hier besuchte er die Schule und einen besseren Musikunterricht. Ein Freund seines Vaters, Antonio Varezzi, war ein bemerkenswerter Dilettant auf dem Klavier, der Flöte und der Klarinette. In seinem Hause fanden auch die Versammlungen und Musikaufführungen des Philharmonischen Vereins statt, die der greise Provesi leitete. Gern unterzog sich Giovanni Provesi Verdis Unterricht, und Varezzi gestattete ihm dabei willig die Benützung seines klangvollen Klaviers. Die Familie seines Gönners behandelte ihn wie einen Sohn, und besonders erwärmte sich das niedliche Töchterchen des Hauses für den strebsamen Gast, mit welchem sie oft gemeinsam auf dem Piano übte. Seinem nicht mehr ausdauerfähigen alten Lehrer Provesi machte er sich nützlich, indem er ihn öfter in Roncole und Buffeto als Organist vertrat; aus kleinen Gefälligkeiten entwickelte sich bald, in seinem ersten Jahre schon, seine amtliche Anstellung als Organist in den beiden kleinen Städten. Auf seinen Fußwanderungen hin und her irrte er einmal in der Finsternis und Winterkälte vom Wege ab und fiel in einen Wassergraben. Landleute, die auf sein Geschrei herbeieilten, befreiten ihn aus der Gefahr.

Um diese Zeit, 1828, entstand seine erste nennenswerte Komposition, eine Ouverture für Militärmusik.

Für Verdi gab es in Busseto nichts weiter zu lernen, und seine Gönner suchten seine musikalische Ausbildung zu fördern, indem sie sich, an ihrer Spitze der treffliche Barezzi, für ihren Schützling bei der Gesellschaft „Il monte di Pietà ed Abbondanza“ bewandten. Dieser Verein war im 18. Jahrhundert entstanden, als die Pest in Italien und Busseto wüthete und hatte in sehr vielen Fällen das Erbe Verstorbener angetreten, um es für Studien junger talentvoller Wissenschaftler und Musiker zu verwerten.

Der Stadtrat von Busseto bewilligte seinem Organisten für zwei Jahre eine zweimalige Unterstützung von 1200 Lire. Mit den schönsten Empfehlungen und besten Hoffnungen wandte sich der jetzt zwanzigjährige Verdi an das Konservatorium zu Mailand, um von dem Direktor, Francesco Bassi, einem verbissenen und verknöchernten Theoretiker, abgewiesen zu werden. Die erste Begründung war hinfällig, daß die Anstalt nur Schüler zwischen dem neunten und vierzehnten Jahre berücksichtige, denn der junge Mann wäre im vornhinein abzulehnen gewesen. Wahrscheinlicher klang die zweite, der Ansuchende wäre schon so weit vorgeschritten, daß er auf dem Konservatorium nichts Neues mehr lernen könne.

Eine warme Empfehlung hatte der junge Komponist an den Kanonikus Giuseppe Seletti, der ihn unentgeltlich in der lateinischen Sprache unterrichtete und ihn zu Vincenzo Lavigna, dem gewandten Musiker und Orchesterchef des kleinen Teatro filarmonico brachte. Bei ihm legte Verdi seinen festen musikalischen Grund und genoss an der Hand Lavignas eine praktische Schule, die ihn zu seinem späteren Berufe als Opernkomponisten erzog. Zu seinen ersten Versuchen als Orchesterdirigent gehörte die Oper: „Aschenbrödel“ von Rossini. Sonst entstanden unter seiner fleißigen Feder mehrere Kirchenkompositionen, Overturen, Serenaten, kleinere und größere Gefänge und ein Stabat mater. Vieles davon widmete er der Philharmonischen Gesellschaft in Busseto.

Als der bisherige Leiter dieser Gesellschaft, Provest, 1833 verstarb, berief der Gemeinderat Verdi an seine Stelle. Als der junge Komponist freudig angenommen hatte und eingetroffen war, kam es zu recht unerquicklichen Streitigkeiten über diese Wahl zwischen Gemeinderat und Geistlichkeit, welche letztere fürchtete, daß die fromme Denkart durch Einflüsse eines neuen weltlichen Geschmacks geschädigt werden könnte. Verdi besaß das glückliche Gemüth, sich über so

etwas nicht aufzuregen. Er ließ die Gegner sich bekämpfen, lebte ganz seiner Musik und seinen öffentlichen Konzerten auf dem Marktplatz zu Busseto, die bei schönem Wetter Sonntagnachmittags alt und jung versammelten. Diese Sorglosigkeit in seinem modern-realistischen Wesen ließ ihn damals für einen „maëstrino alla moda,“ für eine Art von Musikgigant gelten.

Mit seiner Musik ging die Liebe Hand in Hand. Die älteste Tochter Barezzi's, die früher die Klavierpartnerin und Schülerin Verdis gewesen war, die geistreiche und schöne Margherita, wurde im Jahre 1835, in seinem 22. Lebensjahre, seine Frau. Der Vater stattete die Tochter glänzend aus, und Verdi war zunächst aller Sorge überhoben.

In jene Zeit wohl, etwa zu Beginn des Jahres 1836, fällt Verdis erster Versuch, eine Oper zu komponieren. Es war „Rocester“ und ist von einer angeblich in Parma geplant gewesenen Aufführung nichts bekannt. Anzunehmen ist, daß Verdi dasjenige, was ihm geeignet erschien, nach Art der damaligen Komponisten, für seine nächste Oper „Oberto“ benutzt hat.

Tief ergriffen war Verdi von dem 1835 erfolgten Tode Lavignas. Er kam jetzt häufiger nach Mailand, wo er ebenso wie früher gern in Theatertreffen verkehrte. Es kam wie von selbst, daß ihm Masini, der Direktor des Teatro filarmonico, eine Dichtung von Themistokles Solera vorschlug, die dieser nach einem Entwurf von dem Schriftsteller Piazza in gruseliger, unwahrscheinlicher, nach unserem Geschmack kaum glaublicher Weise geschrieben hatte. Verdi war mit diesem Opernentwurf nicht wählerisch, er nahm ihn wie er ihn bekam und komponierte daran in der Stille von Busseto drei volle Jahre. Er schrieb alles selbst ab, zog mit eigener Feder die Stimmen aus und wandte sich dann mit dem sauberen Material an das Scala-Theater, da Masini inzwischen nicht mehr Direktor am Teatro filarmonico war. Der Direktor der Scala, Merelli, kam ihm freundlich entgegen, nahm die Oper an, allein die Aufführung mußte durch Zwischenfälle aller Art vom Februar bis zum November verschoben werden.

Die zweite zweiaktige Oper von Verdi: „Oberto, conte di San Bonifazio“ („Oberto, Graf von Bonifazio“) kam nach einem Buche von Solera den 17. November 1839 in dem Scala-Theater zu Mailand zur Uraufführung. Sie fand einen Beifall, mit dem

der junge Komponist zufrieden sein konnte. Den klingenden Anteil erhielt er von dem Verleger Giovanni Ricordi, der die Oper für 3000 österreichische Lire erwarb, die Verdi mit Merelli zu teilen hatte.

Merelli hatte sofort Verdis starkes Talent für die Oper erkannt. Er machte ihm den Vorschlag, in der Zeit von acht zu acht Monaten drei Opern für die Scala zu komponieren, wofür er als Gesamthonorar 4000 österreichische Lire (1750 Mark) aussetzte. Der Komponist stimmte zu und wählte zunächst leider das schlechteste Buch: „Il finto Stanisló“ (Der falsche Stanislaus). Dabei befand sich Verdi gerade um jene Zeit fortgesetzt in einer recht übeln Lage. Krankheiten und Geldsorgen suchten ihn heim, so daß seine Frau einmal, um Miete zu zahlen, ihre Schmucksachen verkaufen mußte. Schlimmeres traf ihn, als er schnell hintereinander seine beiden Kinder verlor und der härteste Schlag blieb ihm nicht erspart, als er nach nur fünfjähriger Ehe, den 19. Juni 1840, seine geliebte Margherita verlor, die an den Folgen einer Gehirnhautentzündung starb. Und unter solchen Qualen hatte er eine komische Oper zu komponieren! Es war vorauszu sehen, was da kommen mußte.

Die dritte zweiaktige Oper von Verdi: „Un giorno di regno“ (Ein Tag als König), deren erster Titel „Il finto Stanisló“ dahin abgeändert worden war, kam den 5. September 1840 nach einem Buche von Romani im Scala-Theater zu Mailand zur Uraufführung. Sie erlebte eine herbe Ablehnung; Publikum und Presse, ohne auf Verdis Schmerz Rücksicht zu nehmen, fertigten ihn mit harten Worten ab. Selbst die Wohlwollenden mißrieten ihm fernere Versuche auf dem Gebiete der komischen Oper.

Verdi war vernichtet, das Leben erschien ihm als eine unerträgliche Bürde. Er entzweite sich mit Merelli, löste jeden Verkehr mit seinen Freunden und das einzige, womit er sich selbst am ehesten beschäftigte, waren französische Schauerromane, die er gierig las, um sich die Zeit zu vertreiben. Ein Vierteljahr währte dieses Einsiedlerleben.

Der einzige, der die Schritte Verdis beobachtete, war Merelli. Er benutzte die erste beste Gelegenheit, um den ahnungslosen Komponisten mit ins Theaterbureau zu nehmen und ihm dort ein Opernbuch in die Hände zu spielen. Verdi warf es, zu Hause angekommen, mürrisch auf den Tisch, wodurch es sich aufblätterte und die Blicke des

Komponisten auf sich zog. Gedankenlos las er einige Zeilen, wie es wohl zu geschehen pflegt, wenn uns andere Dinge in Anspruch nehmen. Er las weiter, die Dichtung gefiel ihm, unabsichtlich beschäftigten sich seine Gedanken mit ihr und als er in der kommenden Nacht zufällig erwachte, griff er nach dem Buche und las es zu Ende. Eine neue Schaffenskraft belebte ihn, der dichterische Vorwurf schmiegte sich seiner zarten Schwermut an, es entstand in „Nabucco“ ein Wert aus einem Guß.

Am 9. März 1842 ging nach einer Dichtung von Solera die vierte vieraktige Oper Verdis „Nabucco“ zum erstenmal am Scala-Theater in Mailand in Scene. Der Beifall nahm kein Ende, Verdi hatte sich wiedergefunden. Er brach in dieser Oper mit der bekannten Schablone, zeigte seine Eigenart und stellte mit sicheren Zügen ein Vorbild hin, wie ein dramatischer Stoff zu behandeln wäre. Das Publikum jauchzte ihm entgegen, sein Ruf war fest begründet, die Mode bemächtigte sich seiner, es tauchten Hüte und Kravatten, Frisuren, ja sogar Crème und Punsch à la Verdi auf. Rasch verpflichtete ihn Merelli, die nächste Opera d'obbligo zu komponieren, diejenige neue Oper, die der Unternehmer vertragsmäßig in jeder Saison dem Publikum zu liefern hatte.

In den Proben zu „Nabucco“ lernte Verdi seine spätere zweite Lebensgefährtin kennen, die Sängerin Giuseppina Streponi, die Tochter eines armen Orchester- und Chordirigenten.

Ein halbes Jahr war Verdi zugebilligt gewesen, das Buch hatte diesmal wenig versprochen, aber als der Komponist dem Dichter seine Musik vorspielte, waren beide so gerührt, daß sie vor Lust und Freude weinten.

Von „I Lombardi alla prima crociata“ (Die Lombarden auf dem ersten Kreuzzug), der fünften vieraktigen Oper von Verdi, nach einer Dichtung von Solera, fand den 11. Februar 1843 in der Scala zu Mailand die Uraufführung unter großem Erfolge statt. Der Einspruch der Kirche gegen fromme Gefänge, Prozeffionen und religiöse Gebräuche wurde von Verdi mit Hilfe des befreundeten Polizeidirektors Lorefani beseitigt. In dieser Oper und in den folgenden Werken von Verdi spielt die Politik eine Rolle, die wichtig genug war, um ihn als musikalischen Vorkämpfer für Italiens Freiheit und nach seinem Tode als Nationalheros zu verehren. Italien war gedemütigt, eine fremde Hand lag schwer auf ihm. In

solchen Zeiten, wo der Revolutionsstoff in der Luft schwirrte, hatten die Künste mitgeholfen, die Gefühle für das Vaterland zu stärken. Als der Unisonochor der „Lombarden“ von der Bühne herab ertönte, da jubelte ganz Italien; es fühlte, daß es vor einer großen Stunde stand, die nicht fern war. — In Frankreich wurde die Oper unter dem Titel „Jerusalem“ gegeben.

In der nächsten Oper „Ernani“ hatte Verdi selbst den Stoff nach einem französischen Drama von Viktor Hugo gewählt, und der junge Dichter Piave aus Venedig übernahm es, das Buch zu schreiben. Diese erste gemeinsame Arbeit sollte die beiden Männer fürs Leben verbinden. Eifrig setzte sich Verdi an die Arbeit, die er in einem Monat vollendete; er suchte sich auf der Höhe des Dramas zu halten und schuf mit üppiger Phantasie ein melodienreiches Werk. Die melodische Seite war für die Sänger damals die Hauptsache; ihre schönen Stimmen mußten in süßen Kantilenen schwebeln.

Die Uraufführung der sechsten vieraktigen Oper „Ernani“ (Hernani) von Verdi nach einer Dichtung von Piave fand den 9. März 1844, diesmal am Fenice-Theater in Venedig statt. Der Beifall ließ zu wünschen übrig. Erst in Florenz und Rom ging den Italienern das Verständnis auf und steigerte sich zu glühender Begeisterung. „Ernani“ ist die erste Verdische Oper, die Italiens Grenzen überschritt und sich in Deutschland und anderen Ländern einzubürgern verstand; sie machte die Welt mit einem neuen italienischen Kompositionisten bekannt.

Es folgt nun eine ganze Reihe von Opern, die nur für Italien geschrieben waren, insofern sie anderswo rasch von den Spielplänen verschwanden.

Zu diesen gehörte Verdis in einem halben Jahre komponierte siebente dreiaktige Oper: „I due foscari“ (Die beiden Foscaris), Dichtung von Piave nach einem Byron'schen Drama. Die Uraufführung fand am 3. November 1844 im Argentina-Theater zu Rom statt. Verdi hatte auf einen vollen Erfolg gerechnet, der auch nach der zweiten Aufführung eintrat. Die Musik ist dunkel, farblos gehalten, die Molltonarten herrschen vor. Donizetti, der sich im letzten Abschnitt seines Lebens befand, bezeichnete nach dieser Oper Verdi als seinen Nachfolger. Die Freunde, die einen Rückgang fühlten, nannten jene Lebenszeit Verdis schonend: „Die Periode der Ruhe.“

Zunächst hatte Solera dem Komponisten ein Buch nach Schillers „Jungfrau von Orleans“ zurecht gerichtet; es fiel so bedeutungslos aus wie die Musik. Als Verdi's achte vieraktige Oper: „Giovanna d'Arco“ den 15. Februar 1845 auf dem Scala-Theater zu Mailand die Uraufführung erlebte, glänzte sie nur durch die gefangliche und berückende Schönheit der Signora Erminia Frezzolini. In Palermo, wo „Giovanna d'Arco“ zum 26. Oktober 1847 vorbereitet war, hatte in aller Eile, da die Polizei sich mit der heldenhaften Jungfrau nicht befreunden konnte, die bourbonische Partei eine veränderte Dichtung untergelegt und die Heldin zu einer Landsmännin Sapphos gemacht. In dem Buche, welches der Musik Verdi's angepaßt worden war, hieß sie „Orietta di Lesbos.“ Die Ouvertüre benutzte der Komponist später als Einleitung zu seiner Oper: „Die sizilianische Vesper.“

Daß es selbst den besten Sängern nicht vergönnt ist, ein Werk zu halten, erfuhr Verdi am 12. August 1845, als im San Carlo-Theater zu Neapel seine nächste neunte dreiaktige Oper „Alzira,“ Dichtung von Cammerano nach Voltaires „Alzire“ zur Uraufführung kam. Trotz der guten Besetzung fiel die Oper durch, sie trug den Todesstein im Herzen.

Dagegen war für Italien und Verdi die nächste zehnte vieraktige Oper „Attila“ nach einem Buche von Solera ein bedeutendes Ereignis. Sie wirkte auf die Vaterlandsliebe, und die Uraufführung am 17. März 1846 im Fenice-Theater zu Venedig war von einem glänzenden Erfolg begleitet, der ihr über alle Bühnen Italiens treu blieb. In London jedoch fiel sie den 18. März 1848 durch, trotz der berühmten Sophie Cruwelli.

Verdi schuf nun weiter ein Werk, dem er seine ganze Kraft und Aufmerksamkeit widmete. Um ungestörter arbeiten zu können, zog er sich nach dem stillen und lieblichen Florenz zurück. Es war seine elfte vieraktige Oper „Macbeth,“ Dichtung von Plave nach der Tragödie von Shakespeare. Verdi leitete die Vorbereitungen in Florenz mit einer bisher unbekanntem Sorgsamkeit. Über hundert Klavier- und Orchesterproben fanden statt. Was aber das Maß der Geduld bei den widerwilligen Sängern und Musikern beinahe zum Überlaufen brachte, war das Verlangen der Generalprobe im vollen Kostüm. Allein es läßt sich nichts erzwingen. Die Oper wurde am 14. März 1847 im Teatro della Pergola in Florenz

nicht
Beger
die 18
sprach

K
nun
dieri
von d
der G
Maje
daß si
Lablo
von u
herbo
sollte

G
nach
Nuch
Teat

G
Arge
tagli
tung
Verdi
Erfin
der K
verge
wirk
zu se

S
Vor
seine
Mill
satz,
einen
Geb
aufg
erfte

nicht gerade ohne Beifall aufgenommen, doch von der erwarteten Begeisterung war wenig zu spüren. Eine französische Bearbeitung, die 1865 für das Théâtre lyrique in Paris vorgenommen wurde, sprach nicht an.

Kein glücklicher Stern leuchtete über einem Werke, das Verdi nun für die königliche Oper in London komponierte. „I masnadieri“ (Die Räuber), seine zwölfte vieraktige Oper, das Buch von dem freisinnigsten Schriftsteller Italiens, Andrea Maffei, nach der Schillerschen Dichtung, erlebte am 22. Juli 1847 in Her Majesty Opera unter Verdis Leitung einen so gründlichen Abfall, daß sie überhaupt nur dreimal gegeben werden konnte. Der Sänger Lablache, mit seinem ungeheuern Leibesumfang, erregte einen Sturm von unbeabsichtigter Heiterkeit, als er sich aus dem dunkeln Turm hervorerschleppte, in dem er jahrelang gehungert und geburftet haben sollte.

Ebenso oberflächlich war Verdis dreizehnte vieraktige Oper nach einer Dichtung von Piave: „Il Corsaro“ (Der Seeräuber). Auch sie fand den 25. Oktober 1848 in ihrer Uraufführung auf dem Teatro grosso zu Triest eine herbe Ablehnung.

Einen großen Erfolg erzielte am 27. Januar 1849 im Teatro Argentina in Rom seine vierzehnte dreiaktige Oper: „La battaglia di Legnano“ (Die Schlacht von Legnano), nach einer Dichtung von Cammerano. Es war ein Gelegenheitswerk, welches Verdi in wenigen Tagen niederschrieb. Bedeutungslose musikalische Erfindung und gespreizte Ausführung sind in ihm zu tadeln. Aber der vaterländische Geist, der die Oper durchwehte, ließ alle Mängel vergessen und traf das Vollgefühl der Italiener so tiefgehend und wirkungsvoll, daß sie sich in diesem Tonwerke wie in einem Spiegel zu sehen glaubten.

Hatte sich hier der Komponist als heißblütiger Lombarde und Vorkämpfer eines politischen Gedankens erwiesen, so zeigte er in seiner nun folgenden fünfzehnten dreiaktigen Oper: „Luigia Miller“, nach einem Buche von Cammerano, den schärfsten Gegensatz. Der Dichter mußte ihm nach „Kabale und Liebe“ von Schiller einen Opernstoff ermöglichen, an und für sich schon kein glücklicher Gedanke, wobei nach italienischer Naivetät die Charaktere ganz falsch aufgefaßt waren. Abstoßend in ihrer Handlung, kam die Oper zum erstenmal den 8. Dezember 1849 im San Carlo-Theater zu Neapel

zur Aufführung, bei Ernst und Fleiß in der tonschöpferischen Ausführung mit einem nicht nennenswerten Erfolg. In Paris brachte sie im Jahre 1852 die gefangliche Größe der Crubelli zu gesteigerter Wirkung.

Am 29. August 1859 (nicht 1849) schloß Verdi seinen zweiten Ehebund mit der großen Sängerin Giuseppina Strepponi. Sie, die in „Nabucco,“ der vierten Oper Verdis, die Abigail gesungen, die durch ihre Meisterschaft seinen Ruhm vermehrt und den Namen des jungen Komponisten zuerst mit bekannt gemacht hatte, sie, die gefeierte Künstlerin, reichte ihm jetzt die Hand zum Ehebunde fürs Leben. Die Vermählung fand, nach den Mitteilungen des Pfarrers Magnin aus dem Kirchenbuche, zu Collonges in Obersavoyen statt. In einem schönen, harmonisch dahinfließenden Dasein, wo sich Verdis feinfühligster Geist an demjenigen einer gleichgebildeten Frau erheben konnte, wo er bei einer Künstlerin wie bei niemandem anders ein feines Verständnis fand, floß ihm die Zeit beglückt dahin. Ehren und Lorbeer half ihm die treue Lebensgefährtin erringen, klingende Erfolge in Hülle und Fülle, wenn es beiden auch versagt blieb, ihr Heim durch den fröhlichen Klang von Kinderstimmen belebt zu sehen.

Verdis nächste sechzehnte Oper, mit der jener Zeitraum der halben oder vorübergehenden Erfolge abschloß, war der dreiaktige „Stiffelio,“ nach einem langweiligen und thörichten Buche von Piave, der dem Publikum Kindisches und Unglaubliches zumutete. Sie wurde in der Uraufführung im Teatro grosso zu Triest am 16. November 1850 entschieden abgelehnt. Der Komponist, der hier seinen Unwert selbst fühlte, versuchte 1857 für Rimini eine Umarbeitung unter dem Titel „Aroldo,“ die ebenfalls versagte.

Der vorherige Zeitabschnitt umfaßte jene Tonwerke, die nicht Allgemeingut der musikalischen Welt geworden sind. Was von ihnen gefiel, wirkte mehr durch ihre politische Schattierung.

Die nächsten Jahre, von 1850 ab, bringen Verdi als den Komponisten, dessen Name im Siegesfluge die ganze musikalische Welt durchstieß. Nach dem Tode Bellinis und Donizettis war ihm das Erbe der italienischen Oper zugefallen. Allein er sagte sich, daß er in den angetretenen Bahnen seiner Vorgänger nicht weiter wandeln dürfe. Er mußte Neues bringen und hatte es in seinen bisherigen Kompositionen schon vorbereitet. Zweierlei leuchtete aus seinen ferneren Partituren hervor: Schärfe des Ausdrucks und inhalt-

reicher Reichthum des Orchesters. Zum Vorbild nahm er sich die Franzosen und besonders Meyerbeer, den man ja in seinen Werken für die Große Oper in Paris dafür gelten lassen darf. Nur arbeitete er mit grelleren Farben als dieser: Spitze Rhythmen mischten sich mit Dissonanzen, leidenschaftliche Züge wurden durch das Unisono und Fortissimo der Instrumente getragen, üppige melodiose Phrasen umspannten die Sologefänge. Diese Eigenart blieb auch fernernhin das Merkzeichen Verdischer Musik.

Ferner zeigte der Komponist eine glücklichere Hand in der Wahl seiner Bücher. Er suchte sie meist selbst aus und hatte zunächst in dem Drama „Le roi s'amuse“ (Der König amüsiert sich) von Viktor Hugo einen Stoff gefunden. Nach Einwänden der Censur über diesen Titel hatte der „König“ einem „Herzog von Mantua“ zu weichen, und die Oper hieß nun: „Rigoletto, buffone di corte“ (Rigoletto, der Hofnarr). Sobald nun Verdi das fertige Buch in Händen hatte, eilte er nach Buffeto, wo er in Stille und Zurückgezogenheit die Partitur in einem Guße in vierzig Tagen niederschrieb.

„Rigoletto“, die siebzehnte dreiachtige Oper von Verdi, nach einer Dichtung von Piave, erlebte am 11. März 1851 im Fenice-Theater zu Venedig ihre Uraufführung. Die Wirkung war eine berauschende, bei der Kanzone: „La donna è mobile“ waren die Zuhörer außer Rand und Band, ihr Zug über die bewohnte Erde ist bekannt genug. Er erfolgte widerspruchlos in allen Ländern und Sprachen. Verdi meinte selbst: „Ich glaube nicht, daß ich etwas Schöneres je wieder schreiben werde.“

Aber der Meister war in der Geberlaune. Dem „Rigoletto“ folgte der „Troubadour“, wenn auch erst nach zwei vollen Jahren. An Wert neben dem „Rigoletto“ stehend, überbot er ihn an Erfolg, der seinesgleichen in der Geschichte der Oper überhaupt sucht. Der Stoff ist dem spanischen Drama „El Trovador“ des Antonio Garcia Gutierrez entnommen, welches in Spanien dieselbe Stelle einnimmt, wie etwa in Deutschland die „Preziosa“ von Wolff-Weber. Nach dem gruseligen Drama besorgte Cammerano das Buch, das ebenso unklar wie schauerlich genannt werden muß. Die Uraufführung des „Troubadour“, der achtzehnten vieractigen Oper von Verdi, fand den 19. Januar 1853 auf dem Apollo-Theater in Rom statt. Die Musik trägt kräftige Züge, sie klingt oft rauh, sie stürmt, die

leidenschaftliche Bewegung herrscht vor, der dramatische Ausdruck ist hochbedeutend. Es war schon vorher so viel Gutes über den „Troubadour“ ins Publikum gebracht, daß die Menschen am Aufführungstage im strömenden Regen und in bitterer Kälte von früher Morgenstunde bis zum Abend vor dem Theater der Eröffnung harreten. Die Erwartungen wurden weitaus überboten.

Ein eigenes Schicksal hatte die folgende Oper. Verdi war in Paris gewesen, wo er die „Kameliedame“ von Alexander Dumas (Sohn) gesehen hatte. Er wies seinen Freund Piave auf diesen Stoff hin und während er noch am „Troubadour“ arbeitete, empfing er bereits das neue Buch „La Traviata“ und begann, entzückt von demselben, sofort die Komposition. Neben dem „Troubadour“ beschäftigte er sich gleichzeitig mit der anderen Oper. Und in beiden Tonwerken treten die grellsten Gegensätze zu Tage. Im „Troubadour“ wildes Temperament, in der „Traviata“ zartes tiefes Empfinden, seines lyrisches Taktgefühl; es offenbart sich in der Gestaltungskraft Verdis eine neue Richtung, die durch innige und schwermütige Reize anmutet. Die Töne entquellen oft, wie der warme Hauch der scheidenden Sonne. Sie bewiesen das größte geistige Vermögen eines Tonkünstlers, der zwei so grundverschiedene Stoffe gleichzeitig zur höchsten Vollendung zu meistern imstande war. „Traviata“ war bereits fertig, als Verdi zu den Vorbereitungen des „Troubadour“ nach Rom kam. Er zögerte nicht, da ihn das Fenice-Theater in Venedig um eine neue Oper anging, seine „Traviata“ einzureichen. Zwischen den Aufführungen der beiden Opern „Troubadour“ und „Traviata“ lagen nur 45 Tage.

„La Traviata“, die neunzehnte vieraktige Oper Verdis, ging nach einem Buche von Piave den 6. März 1853 am Fenice-Theater zu Venedig zum erstenmal in Scene. Aber wie enttäuscht waren die Venetianer. Sie wollten etwas Fröhliches hören, und diese grüblerischen Klänge nuteten sie fremdartig an; die feine Behandlung des Orchesters langweilte sie, sie waren an Lederbissen nicht gewöhnt. Äußere Umstände kamen hinzu, Heiserkeiten und Unwille im Personal und als ein arger Mißgriff die Besetzung der „Traviata“ mit einer Sängerin von unberhältnismäßiger Wohlbeleibtheit. Die Versicherung des Arztes im letzten Aufzuge, sie könne nur noch wenige Stunden leben, stimmte das Publikum zu unbändigem Gelächter. Auch das moderne Pariser Kostüm war, weil bisher

ungen
größte
sagte
„Ach
der W
in Be
geänd
empfi
Spezi
über
noch
W
viata
Unfe
drei
S
der G
hielt
kenn
fünfa
noch
zu w
Paris
Niede
Paris
daß d
entsp
Oper
und d
urpu
stimm
würde
geben
spann
in P
und
Kam
Aste

ungetöbnt, befremdlich und der Durchfall der Oper war durch größere und kleinere Verstöße besiegelt. Nur Verdi war getroßt und sagte zu dem Baritonisten Baresi, der ihn trösten zu müssen glaubte: „Ach was, ihr habt eben alle meine Musik nicht verstanden.“ Und der Meister hatte sich nicht getäuscht. Im Theater San Benedetto in Venedig kam es ein Jahr später anders. Verdi hatte einiges geändert, ließ die Oper in einem andern Kostüm spielen und mit der empfindungsvollen, rührenden und ebenmäßig gebauten Sängerin Spezia erzielte sie nun einen stürmischen Erfolg, um dann sofort über die bewohnte Erde ihre Dauerreise anzutreten, deren Ende noch heute nicht abzusehen ist.

Mit dem Opernleeblatt „Rigoletto“, „Troubadour“ und „Traviata“ hatte sich Verdi in der kurzen Zeit von nur drei Jahren die Unsterblichkeit errungen, selbst dann, wenn er nichts weiter als diese drei Opern komponiert hätte.

Seine letzten großen Erfolge bewogen auch die Administration der Großen Oper zu Paris zur Bestellung einer Oper. Verdi erhielt von Scribe und Dubeyrier das Buch zu „Les vespres siciliennes“ (Die sizilianische Vesper). Er komponierte seine zwanzigste fünfaktige Oper im alten Stil, versuchte sich weder an Meyerbeer noch Auber anzulehnen und war bemüht, die italienische Eigenart zu wahren. Sie fand am 13. Juni 1855 an der Großen Oper zu Paris eine gute Aufnahme. Der Vorwurf französischer Kritiker, die Niederlage der Franzosen auf Sizilien vom Jahre 1282 hätte in Paris nicht auf die Scene kommen dürfen, wurde dadurch entkräftet, daß die Handlung durchaus nicht den geschichtlichen Begebenheiten entsprach; sie bildete nur den Rahmen zu einer großen fünfaktigen Oper, wie es durch die „Stimme von Portici“, die „Hugenotten“ und den „Propheten“ Mode geworden war. Das Buch hatte Scribe ursprünglich für Donizetti unter dem Namen „Herzog Alba“ bestimmt und es für Verdi überarbeitet und erweitert. In Italien wurde die Oper unter dem Namen „Giovanna di Guzman“ gegeben und die Handlung war nach Portugal zur Zeit der grausamen spanischen Herrschaft verlegt. In Deutschland kam sie am Hoftheater in Darmstadt den 14. März 1857 unter Großherzog Ludwig III. und Hoftheaterdirektor Tescher mit dem Großherzoglich Hessischen Kammerfänger, dem stimmungsvollen Bassisten Franz Maria Dallerste zu einer glänzenden erstmaligen Aufführung, der in nicht zu

langer Zeit vierzig Wiederholungen folgten; in der Balletteinlage: „Die vier Jahreszeiten“ begründete der berühmte Maschinenmeister Carl Brandt seinen Weltruf. Die „Vesper“ steht übrigens den vorausgehenden drei Hauptopern Verdis weit nach.

Nach fernerer zwei Jahren erschien Verdi am 12. März 1857 auf dem Venice-Theater zu Venedig mit seiner einundzwanzigsten dreiaktigen Oper: „Simone Boccanegra.“ Das Buch, aus der Feder Piaves nach „Fiesko“, war so ohne alles Verständnis für das Schiller'sche Drama verabsaft, daß der Komponist, welcher der Dichtung blindlings folgte, scheitern mußte. Der Oper widerfuhr eine mehr als kühle Aufnahme. Als Verdi nach zwanzig Jahren in Köln den „Fiesko“ sah, rief er wehmütig aus: „D was hätte mir Piave für ein schönes Buch nach dieser Dichtung schreiben können!“ Und wirklich unternahm es der Schriftsteller Arrigo Boito, das Buch umzuarbeiten. Mit verbesserten Nummern und einem prächtigen neuen Finale ging sie 1881 in der Scala zu Mailand in Scene. Doch auch in dieser Fassung, die 1883 für Paris beibehalten wurde, hatte sie kein größeres Glück.

Umarbeitungen haben überhaupt nie Erfolg, denn ebenso mäßig verlief eine Auffrischung des „Stiffelio“, der sechzehnten Oper Verdis. Der Priester Stiffelio war in den Räuber „Arolbo“ umgewandelt und mit ihm wurde am 16. August 1857 das neue Theater in Rimini eröffnet.

Nach diesen Mißerfolgen schien es fast, als sei Verdi ausgeschrieben, als sei sein Stern gesunken. Da überraschte er mit einer Gabe, die glänzender strahlte als manches seiner früheren Werke. Zum Vorwurf hatte ihm der blutige Vorgang aus der schwedischen Königsgeschichte, der Schuß Antarkröms auf Gustav III. am Abend des Maskenballes zu Stockholm in der Nacht vom 16. auf den 17. März 1792 gedient. Sechszwanzig Jahre nach dem Erscheinen der Oper „Le hal masqué“ von Auber unternahm es Verdi mit Glück, das Buch Scribes unter dem Titel: „Un ballo in maschera“ neu zu komponieren.

Augustin Eugène Scribe, der französische Schriftsteller, wurde am 24. Dezember 1791 in Paris geboren. Er starb zu Paris am 20. Februar 1861, während einer Spazierfahrt vom Schlag getroffen. Seine ausführliche Biographie findet sich in dem Opernbuche: „Fra Diavolo“, Univ.-Bibl. Nr. 2689, Seite 8.

Verdi begab sich mit seiner fertigen Partitur nach Neapel und stieß hier neben großen Ehrenbezeugungen auf einen unerwarteten hartnäckigen Widerstand der Censur, die sein Opernbuch mit der Ermordung eines Königs nicht zulassen wollte, trotzdem ein Schauspiel gleichen Namens und Vorwurfs „Gustav III., König von Schweden,“ in Rom um diese Zeit ohne jedes Hindernis gegeben worden war. Verdis Ärger stieg aufs höchste, als ihm die Polizei eines Tages ein völlig neues Buch überreichen ließ, zu dem er seine bereits komponierte Musik benutzen sollte. In dieser Frevelthat irgend eines Censurbeamten war der ursprüngliche Gedanke gar nicht wieder zu erkennen. Der Komponist zog nach solcher Zumutung die Oper schleunigst zurück. Allein die Neapolitaner wollten sich die bereitete Freude, ein neues Werk des Meisters kennen zu lernen, nicht gefallen lassen und weigerten sich, das Abonnement weiter zu zahlen. Die Regierung erklärte, in diesem Falle die Unterstützungsgelder zurückzuziehen. Der Direktor hielt sich an Verdi, drohte mit einer Klage, das Publikum war auf der Seite seines Lieblings, jubelte ihm zu, wo er sich sehen ließ und die Regierung, die schließlich eine patriotische Kundgebung fürchtete, war sehr zufrieden, als schließlich Verdi samt seiner Partitur abreiste.

Gleichzeitig ging der Operndirektor Jacobacci den Meister an, ihm den „Maskenball“ für Rom zu überlassen, Verdi stimmte nach einigem Widerstreben zu und dem bedeutungslosen Impresario des kleinen, inzwischen gänzlich von der Bildfläche verschwundenen Apollo-Theaters gelang in Rom, was in Neapel unmöglich schien. Es dürfte dies darin seinen Grund gehabt haben, daß der Intendant der Oper in Rom ein glühender Verehrer Verdis war und alle Hebel in Bewegung setzte, die Schwierigkeiten zu beseitigen. Nur in das eine mußte der Komponist willigen, daß die Handlung in die bürgerliche Sphäre Amerikas, in die englischen Kolonien verlegt wurde, obschon auch dazu nicht die geringste Mühsung vorlag, denn selbst in Amerika nun die Vaterlandsgefänge, mit denen man einen bezahlten englischen Gouverneur feiert.

„Un ballo in maschera“ (Amelia oder Ein Maskenball), die zweiundzwanzigste dreiaktige Oper von Verdi, nach einem Buche von Scribe-Somma-Piave, wurde zum erstenmal Donnerstag den 17. Februar 1859 im Apollo-Theater in Rom gegeben. Es folgt hier der Theaterzettel der ersten Aufführung.

Roma.
Teatro Apollo.

Giovedì, 17. Febbrajo 1859.

Un ballo in maschera.

Opera in 3 atti di F. M. Piave.

Musica di Giuseppe Verdi.

Personaggi:

Esecutori:

Il conte Governatore Ricardo di Warwick	Signore Fraschini.
Renato, uno creole, ufficiale	Signore Giraldoni.
Amelia, di lui marita	Signora Julienne-Dejean
Ulrica, indovina	Signora Sbriscia.
Oscar, paggio	Signore Scotti.
Silvan, marinajo	Signore Santucci.
Samuel, } ufficiale cospiratore	{ Signore Bossi.
Tom, }	{ Signore Bernardoni.
Un giudice	Signore Bazzoli.
Un servitore	Signore Joffi.
Deputato. Uffiziale. Marinaji. Equipaggio. Guardii. Dame e cavalieri. Paggi. Soldati. Domestici. Popolo. Mascheri. Danzatore.	

La scena si rappresenta in Boston.

L'epoca rimonta al declinare del secolo XVII.

Verdis Oper ist in drei Aufzügen komponiert, mit Verwandlungen, die allerdings ihrer schwierigen Aufstellung halber sich als Aufzüge darstellen. Es wird deshalb allüberall vernünftigerweise Verdis Oper, wie auch diejenige Abers, in fünf Aufzügen gegeben.

Auf den Büchern von Verdis „Maskenball“ sind bei verschiedenen Ausgaben zwei italienische Verfasser, oder besser Übersetzer genannt und verhält sich dies folgendermaßen: Die wörtliche Übersetzung aus dem Französischen ins Italienische hatte Somma, ein Freund Verdis besorgt.

Antonio Somma, ein geachteter und gesuchter Advokat in Rom, der in seinen Mußestunden den schönen Künsten oblag und besonders die fremdsprachliche Litteratur hegte und pflegte, nannte zwar seinen Namen nicht, aber in den der Bühne nahestehenden Kreisen war es nicht unbekannt geblieben, wer sich hinter der Namenslosigkeit barg. Bei den vielen Unannehmlichkeiten: nach dem Einspruch der Censur in Neapel, bei der Einreichung an das Apollo-

Theater in Rom, bei den mancherlei Verzögerungen und Erbitterungen, die der Aufführung des „Maskenball“ vorangingen, hatte dann die bessernde Hand Piaves nach und nach eine gründliche Umarbeitung vorgenommen. Es ist dies mit Bestimmtheit anzunehmen und so kam es wie von selbst, daß sich Piaves Name mit demjenigen Sommas verquickte, bis schließlich das Buch ganz unter der Flagge Piaves segelte. Hätte Piave die Dichtung von vornherein entworfen, so würde er zweifelsohne eine glücklichere Erfindungskraft entwickelt haben; der Fachmann, der gründliche und geschickte Kenner der Bühne hätte es jedenfalls vermieden, der Scribeschen Dichtung Scene für Scene, ja sogar vielfach wörtlich zu folgen, denn „Un ballo in maschera“ ist ganz und gar das alte Buch: „Le bal masqué“ von Scribe geblieben. Ein weiterer Grund zur Bethätigung Piaves muß darin gefunden werden, daß bei der Neu- besetzung für Rom andere Gefangsträfte in Aussicht genommen waren als in Neapel; der Dichter Piave, dessen rührendes Entgegenkommen bekannt war, mußte, wie es damals fast in der Regel geschah, den künstlerischen und persönlichen Anschauungen der Gefangsträfte textlich nachkommen.

Piave schlug zuerst vor, um den gleichlautenden Titel zu vermeiden, die Oper „La vendetta in domino“ (Die Rache im Domino) zu nennen.

Francesco Maria Piave, geboren am 18. Mai 1810 zu Murano, einer jener drei kleinen Laguneninseln in der Nähe Venedigs, gehörte neben dem geistvollen Genuesen Felice Romani zu den erprobten und gefeierten Poeten, die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts den italienischen Tonkünstlern die Bücher lieferten. Romani war der gereifere; er besaß eine gründliche Bildung, die er sich theils durch strenge Studien, theils durch den Blick erweiternde Reisen angeeignet hatte, so daß sein Name in Italien zu den besten Trägern der litterarischen Kunst in Dichtung und Prosa zählt. Anders mit Piave. Er hatte, dem Orange zur Bühne folgend, die schriftstellerische Laufbahn eingeschlagen und war ein echter und rechter selfmade-man. Seine fleißige Hand beweißt die stattliche Anzahl von einigen sechzig Opernbüchern und erfreute er sich eines so regen Zuspruchs der zeitgenössischen Komponisten, daß sein über Italien hinaus bis nach England gedrungener Ruf sogar dem Londoner Komponisten Michael William Balfe

das Buch „Pittore e duca“ (Maler und Herzog) geschaffen hat. Verdi war es vorbehalten, Piazets Namen und Leistungen der Nachwelt würdig zu überliefern, denn ohne ihn hätte er ein dauerndes Heimatrecht auf den Bühnen nicht erlangt. Wenn auch Piazets Verse nicht so fließend dahin eilten, wie diejenigen Romanis, welche letztere schon durch die bloße sprachliche Form ein wahres Labfal für die Komponisten waren, so zeigte er sich doch als äußerst gewissenhafter Bearbeiter der Stoffe. Sie erfuhren durch seine Umformung zu einem Opernbuch neben dem Reiz des Neuen auch noch eine Steigerung in Aufbau und Charakteren, zwei wesentliche Punkte, die, unterstützt durch die rauschende Melodienfülle eines Verdis, die Originale in den Schatten stellten und sie schließlich überhaupt vergessen ließen, wie es thatsächlich auch geschehen ist. Piazet war eine grobkörnige derbe Natur; ihm mangelte in seinen Schöpfungen die erhabene Schönheit, die duftige Poesie und die verlockende Pracht, also alle jene Mittel, durch welche die älteren italienischen Opernbücher ihre blendende Wirkung ausgeübt hatten. An ihre Stelle trat eine geschickte Einführung der Handlung, die sich mit reizvollen, oft pikanten Vorgängen weiter knüpfte und die in der Katastrophe eine ebenso sinnliche wie künstlerische Phantasie zum Ausdruck brachte. Oft erhielt die gruselige Romantik eine Spannung, die wir in ihrer Unverständlichkeit nach unserem heutigen Geschmacke ansehbar finden. Jedenfalls erzielte dies alles eine packende theatralische Wirkung, und das verlangten damals die Komponisten, aber besonders Verdi. Es war eine neue Art frisch gründer Poesie, die Piazets geschickte Hand zu einer dramatischen Entfaltung zuspitzte. Dabei ließ er dennoch lyrische Schönheiten einfließen, die nach Leidenschaftlich durchglühnten Auftritten wie kühler Balsam die Wunden kühlen mußten. Auf diese Weise waren sich Dichter und Komponist ihres Sieges sicher und der Zauber des Geheimnisses war: kräftige stürmische Einzelheiten mußten mit anmutigen, groß ausgeführten Bildern, die mit dem Glorienschein einer duldbenen und aufopfernden Liebe umflossen waren, abwechseln. Piazets kräftige Eigenart brachte ein frisch emporquellendes Leben auf die Bühne, seinen matten Abglanz mathematisch berechnender Poesie. Einen fähigen Dichter, der so mit kundiger Hand und verblüffender Deutlichkeit zu schaffen imstande war, gebrauchte das lebhaft gespannte Talent Verdis, und der Komponist fand ihn in Piazet, der ihm viele

lang
nicht
der E
Frage
strich,
sich m
schwie
Ergeb
bende
war e
Zeit i
Rechn
Arbei
nößig
und c
„Ern
„Aro
gra,
de M
Ricci
für A
„Elis
„Vic
Leben
er sie
quält
gestal
und n
lichte
willig
Geme
tieffe
lich
Piaz
an d
men
daß
treue

lange Jahre als zuverlässiger Mitarbeiter zur Seite stand. Und nicht allein die Fähigkeiten Piaves, auch sein Charakter paßte sich der Eigenart des Komponisten an. Verdi duldete in theatralischen Fragen mit scharfem und sicherem Auge keinen Widerspruch; er strich, ordnete, verwarf, brachte Neues, und der wadere Piave fügte sich mit einer göttlichen beneidenswerten Geduld in alle diese schwierigen Umständlichkeiten. Er war das Muster einer goldenen Ergebenheit. Die Quelle über sein Leben fließt spärlich, einschneidende Erlebnisse scheinen sein Dasein nicht erschüttert zu haben. Er war ein fleißiger, für das Dramatische stark begabter Poet, der seine Zeit verstand und ihr und den Anforderungen der Komponisten Rechnung trug. Mangelhafte Verse, die ihm manchmal in eiliger Arbeit entschlüpfen, gaben ihn oft unverbientem Gelächter zeitgenössischer Kollegen preis. Er war allerdings in ständiger Arbeit und cavalli zu reimen. Von seinen etwa sechzig Opern waren „Ernani“, „I due Foscari“, „Macbeth“, „Corsaro“, „Stiffelio“, „Aroldo“, „Rigoletto“, „La Traviata“, „Simone Boccanegra“, „La forza del destino“, für Verdi bestimmt; „Lorenzino de Medici“ für Pacini; „Crispino e la comare“ für die Gebrüder Ricci; „Vittore Pisani“, „Rienzi“ für Peri; „Pittore e duca“ für Balfe; „Mormile“ für Braga; „La tombola“ für Cagnoni; „Elisabetha di Valois“ für Buzzola; „Vilma“ für Stanzieri; „Vico Bentivoglio“ für Ponchielli u. i. w. Gegen Ende seines Lebens suchte ihn eine schwere Krankheit heim. Neun Jahre war er siech, unfähig, sich mit größeren Arbeiten zu befassen, und es quälte ihn der Gedanke, wie sich die Zukunft seiner einzigen Tochter gestalten werde. Er durfte sich nicht lange beunruhigen; großmütig und mit wirklicher Hochherzigkeit trat Verdi, dessen Menschenfreundlichkeit sich hier im schönsten Lichte zeigte, für ihn ein. Er bewilligte dem Kinde seines Dichters eine ansehnliche Rente, deren Genuß ihr zufiel, so lange sie lebte. Piave preßte dem edlen Spender tiefgerührt die Hand, doch dieser wandte sich ab, es war ihm peinlich, einen Dank anzunehmen. Und als die Todesstunde schlug — Piave starb den 5. März 1876 in Mailand — da stand der Tonmeister an der Bahre des wadernen Mannes und drückte ihm im letzten menschlichen Liebesdienst die müden Augen zu. Wußte doch Verdi, daß er nicht allein einen tüchtigen Mitarbeiter, sondern auch einen treuen kieberen Freund verloren hatte.

Die Fabel des Opernbuches unterscheidet sich von dem geschichtlichen Hergang. Scribe hat „Gustav“ mit romantischem Beiwerk umkleidet, was wohl für den Aufbau einer Oper notwendig war. Der König Gustav III., geboren den 24. Januar 1746, vermählt 1766 mit Sophie Magdalena, Tochter des Königs Friedrich V. von Dänemark, die ihm seinen Nachfolger Gustav IV. (Oberst Gustafson) gebar, erlag in Wahrheit einer Verschwörung des schwedischen Adels, dessen Übergriffe er beschränkt hatte. Er folgte den 12. Februar 1771 seinem Vater in der Regierung, unterzeichnete zwar zu Gunsten des Adels die das Königtum beschränkende Akte vom 5. März 1772, schaffte aber, nachdem er den Bürger- und Bauernstand und die Armee gewonnen hatte, bald die alte Verfassung ab und gab mit Zwangsbevolligung der Stände eine neue. Er war nicht allein ein Beschützer der Künste und Wissenschaften, sondern selbst Schriftsteller. Unter seinen Bühnenwerken sind die historischen Stücke „Gustav Wasa,“ „Gustav Wasa und Ebba Brahe“ und „Helmfelt“ besonders zu erwähnen. Seine Eindämmung der alles Maß überschreitenden Vorrechte des Adels rief die Rache der Großen des Reichs gegen ihn wach und blühte er seinen Wagemut am 16. März 1792 in seinem siebenundvierzigsten Lebensjahre durch Gardehauptmann Ankarströms Schuß mit lebensgefährlicher Verwundung. Er lebte dann noch dreizehn Tage, bis zum 29. März 1792, ordnete während dieser Zeit noch die Reichsangelegenheiten und durchkreuzte dem Adel die Pläne, die dieser durch Königsmord zum Vorteil der Großen des Reichs auszuführen trachtete. Er war ein Fürst von großen Vorzügen und nur geringen Fehlern.

Es folgt hier die Handlung der Oper unter Verlegung nach Boston in Amerika.

Es ist früh am Morgen und Empfangszeit im Gouvernementsgebäude zu Boston. Die Offiziere, die Generale, die Künstler, die Wittsteller, die Abgeordneten, darunter auch zwei Verschworene, Samuel und Tom, die dem Gouverneur Richard nach dem Leben trachten, erwarten das Erwachen Richards, der allgemein beliebt, dennoch von Feinden umgeben ist. Richard tritt ein und begrüßt zunächst das Militär und die Abgeordneten. Es quält ihn das Gedenken an Amelia, die Gattin seines Vertrauten René, der er in heftiger Liebe ergeben und der er zu entsagen bemüht ist. Sein Page Oskar überreicht ihm die Liste der zu einem Maskenball ein-

geladene
Liebe
nach
René
die geg
schworn
nicht
richten
Bach
Wohn
Dskar
Verfa
die M
ihrem
Sibyl
deren
zu sei
barer
den A
als d
Hand
mit i
des G
besch
Vater
In d
gehei
um l
Alte
Seite
und
Liebe
welch
Hand
Liebe
Hoff
unbe
als i

geladenen Damen, worunter ihn wieder der Name Amelias an seine Liebe und an die Pflicht seiner Entfugung erinnert. Richard entläßt nach Beendigung des Morgenempfangs die Versammlung. Nur René bleibt und macht ihm Mitteilung von einer Verschwörung, die gegen des Gouverneurs Leben im Werke sei. Er kennt die Verschworenen, aber Richard lehnt es ab, ihre Namen zu erfahren, um nicht strafen zu müssen. Sie werden unterbrochen durch den Oberrichter, der sich melden ließ. Er beantragt die Ausweisung einer Wahrsagerin, die den Aberglauben des Volkes stütze und deren Wohnung der Unterschluß verdächtigen Gesindels sei. Der Page Oscar nimmt sich der bedrohten Sibylle an, und Richard läßt die Versammlung wieder eintreten und beschließt in heiterer Laune, selbst die Alte aufzusuchen und sich von ihrer Kunst zu überzeugen. — In ihrem ärmlichen Wohnraum am Hafen zu Boston beschwört die Sibylle in Gegenwart einer gläubigen Zuhörerschaft aus dem niederen Volke den Beherrscher finsterner Mächte, ihr ein treuer Helfer zu sein. Es findet sich als der Erste Gouverneur Richard in unscheinbarer Matrosentracht ein und mischt sich unerkannt unter die staunenden Anwesenden. Ein alter Matrose drängt sich vor; er verlangt als der erste die Weissagung von der Alten aus seiner hingehaltenen Hand, ob's nach vielen Wunden und wenig Geld wohl einst besser mit ihm werde. Die Sibylle verkündet ihm durch die Gewogenheit des Gouverneurs eine höhere Stelle und eine Summe Geld. Richard beschließt, die Prophezeiung wahr zu machen und schiebt dem alten Vaterlandsverteidiger unauffällig eine Rolle mit Gold in die Tasche. In dem hierüber ausbrechenden Freudenjubiläum erscheint durch eine geheime Thür ein dem Gouverneur bekannter Diener Amelias, um heimlich seine Herrin bei der Wahrsagerin anzumelden. Die Alte entfernt die Anwesenden und Richard schlüpft dabei in einen Seitenraum, um unbemerkt beobachten zu können. Amelia tritt ein und verlangt von der Wahrsagerin ein Mittel gegen ihre unerlaubte Liebe. Die Alte nennt einen Trank, gebraut aus einem Kraut, welches mittenächtlich im Schneefeld am Hochgericht mit eigener Hand zu pflücken sei. Trotz ihres Schreckens verspricht die gepönte Liebende Erfüllung und eilt auf nahende Stimmen hinweg. Die Hofherren kommen in unscheinbaren Kleidern herein. Richard verläßt unbemerkt sein Versteck, mischt sich unauffällig unter sie und begehrt als der erste die Kunst der Sibylle. Sie verkündet ihm, daß er von

Mörderhand fallen werde und daß derjenige der Thäter sei, der ihm zunächst hier die Hand reiche. Alle weichen zurück, als Richard sie auffordert, seine Rechte zu ergreifen, um das Drakel Lügen zu strafen. In diesem Augenblick tritt der verspätete René herein. Richard eilt auf ihn zu und reicht ihm, ohne der Prophezeiung zu gedenken, freundlich die Hand, die jener herzlich ergreift, wobei ihn Richard seinen besten Freund nennt, was René freudig dankend dadurch erwidert, daß er Gouverneur Richards Namen nennt. Die Wahrsagerin sinkt bei dieser Erkenntnis vor Schreck in die Kniee, Richard sichert ihr ferneren Aufenthalt in der Stadt zu, und der Gouverneur wird durch das herbeieilende Volk im Triumph hinaus- und heimgeleitet. — Amelia findet sich, um das rettende Kraut zu pflücken, in dunkler Nacht am Hochgericht ein. Richard, der ihr Vorhaben kennt und ihr unauffällig gefolgt war, tritt ihr entgegen und spricht es aus, daß er nur zu ihrem Schutze hier sei. Das Geständnis der Liebe beider kommt dabei voll zum Durchbruch. Doch es war ein anderer auch Richard gefolgt. Es ist René, der nun herbeieilt, und Richard unterrichtet, daß auch die Verschwörer auf der Spur des Gouverneurs seien. Er bezeichnet ihm einen Pfad zur sicheren Flucht. Bevor Richard sich entfernt, läßt er René schwören, seine verschleierte Begleiterin, ohne in ihr Geheimnis dringen zu wollen, in allem unbelästigt bis zu den Thoren der Stadt zu geleiten. Verhüthet entfernt sich dann Richard, allein René und der Dame stellen sich bald die Verschworenen entgegen. Sie erkennen ihren Irrthum, als ihnen René furchtlos entgegentritt. In ihrem Unmut verlangen sie zum mindesten die schöne Begleiterin des Glücklings kennen zu lernen. René verweigert dies und als sie es mit ihren Dolchen erzwingen wollen, wirft Amelia sich zwischen die Andringenden, vertieft durch die Heftigkeit ihrer Bewegung ihren Schleier und René erkennt erstarrt seine Gattin. Dies wandelt ihn aus dem Freunde Richards in dessen ärgsten Feind, er bittet die hohnrersüllten Verschworenen auf morgen früh zu sich in seine Wohnung und geleitet, seinem Schwur getreu, die erschöpfte Amelia bis vor die Thore Bostons. — In seinem Hause angekommen, tobt René in aufstauender Wut gegen die Unglückliche. Er ist entschlossen, sie trotz ihrer Unschuldsversicherungen zu töten, als er kommen hört und sie sich entfernen heißt. Die Verschworenen Samuel und Tom treten nach der Verabredung ein und erkennen zu ihrem maßlosen Erstaunen in René

einen
weiß
Mord
Amel
neure
wird
Bevo
Ahnu
anon
richti
auf d
schwo
Voll
sein
schlic
ihren
ferm
ihn
befu
mein
Wan
glän
geb
Zeic
von
den
daß
sich
erke
sche
von
ihr
spr
leid
Ent
nem
Leb
Ent

einen Mann, der ihrem Bunde beizutreten fest entschlossen ist. Er weiß ihr Mißtrauen zu besiegen, und da jeder von den dreien den Mord ausführen will, so soll das Los entscheiden. Die eintretende Amelia, welche die Mitteilung macht, daß ein Page des Gouverneurs mit einem Befehle des hohen Herrn im Vorzimmer warte, wird von René gezwungen, aus einer Blumenbäse den Namen des Bevorzugten zu ziehen. Das Los trifft René. Von quälenden Ahnungen gepeinigt, beschließt Amelia, den Gouverneur durch ein anonymes Billet von der ihm drohenden Gefahr zu benachrichtigen, als der Page Oskar eintritt, um René und seine Gemahlin auf den heutigen Abend zu einem Maskenfeste einzuladen. Die Verschworenen erkennen im Ballgewühle die günstige Gelegenheit zum Vollzug der That. — In sein Palais heimgetehrt, preist Richard sein Geschick, da alles, wie er meint, geheim geblieben sei. Er entschließt sich in edler Wallung, die Heißgeliebte auf immer zu meiden, ihren Gemahl nach England zu entsenden und in dauernder Entfernung Amelia zu vergessen. In dieser gehobenen Stimmung trifft ihn Amelias anonymer Brief, der ihn warnt, den Maskenball zu besuchen, weil sein Leben dort von Mörderhänden bedroht sei. Er meint, den Glauben an Furcht vermeiden zu sollen und läßt die Warnung unbeachtet. — Im festlich erleuchteten und von einer glänzenden Versammlung gefüllten Saale des Gouvernementsgebäudes zu Boston treffen die Verschworenen, indem sie Wort und Zeichen tauschen, ihre Vorbereitungen. Da erhalten sie Kenntnis von dem anonymen Brief und glauben sich schon verraten, als René den Pagen Oskar bemerkt und im Gespräch mit ihm erfährt, daß nichts zu besorgen sei. Noch mehr: der Page verrät unvorsichtig die Verkleidung, in welcher Richard erscheinen wird. Amelia erkennt Richard und flüstert ihm zu, wie er es wagen könne zu erscheinen. Sie mahnt ihn zur Flucht und dabei lauter werdend, wird sie von Richard erkannt. Er verspricht, ihr zu willfahren, und überreicht ihr zum Abschied die Schrift, die heider dauernde Trennung ausspricht, indem sie Amelias Gemahl nach England entsendet. Erleichtert atmet sie auf und hofft, wie auch der Gouverneur, in der Entfernung Ruhe und Frieden zu finden. Als ihr Richard die Ernennung mit den Worten überreicht: „Nimm nun mein letztes Lebewohl!“ erkennt ihn René und erdolcht ihn. Unter allgemeinem Entsetzen stirbt Richard, im Tode noch seinen Mördern vergehend.

Verdi hat in seinem „Maskenball“ das Sprichwort bewahrheitet, „Dem Kühnen lacht das Glück;“ sein Wagemuth dem erfolgreichen Auber gegenüber wurde gerechtfertigt durch ein Meisterwerk. Die Oper erzielte gleich in der Uraufführung einen beispiellosen Erfolg. Ungefähr dreifigmal hatte Verdi dem begeisterten Hervorrufe Folge zu leisten.

Die Musik gehört, was Frische und schöpferische Kraft betrifft, zu dem Schönsten, was Verdis Genius geschaffen hat. Ein duftiger Hauch liegt über den lyrischen Sätzen, wie ein zarter Schleier breitet sich die Melodie darüber hin. Der größte Vorzug der Oper aber ist die Stilleinheit; wohl selten gelingt es einem Komponisten, dieses Ebenmaß so zu wahren wie hier Verdi. Nach der Einführung und einem kleinen Chor der zum Morgenempfang Versammelten hat besonders die liebliche Romanze Richards: „Ha, welche Wonne wird mir dies Fest gewähren“ Beifall, zu welcher der Komponist die einbringliche Tonart Fis-Dur wählte. Die Ballade Oskars: „Mit starrem Angesicht blickt sie nach oben“ ist voll Kühnheit und Wucht. Der zweite Aufzug bringt ein hübsches Terzett, worin Amelia der Wahrfagerin ihre Liebe zu Richard enthüllt, während biefer aus einem Versteck dies Bekenntnis belauscht. Die Kanzone Richards: „O sag, wenn ich fahre auf stürmischen Bogen“ ist eine entzündende neapolitanische Melodie. In einem sehr hübschen Quartett heben sich die Sopran- und Tenorstimmen effectvoll von den Väßen ab. Unter den besten Theilen des dritten Aufzugs sind die Sopran-Arie: „Wenn das Kraut, wie ihr Wort mir verkündet,“ das Duett: „Ich schütze dich,“ das Terzett: „Dich zu retten vor deinen Verfolgern“ und hauptsächlich das Schlußquartett die schönsten Nummern, welche die Oper schmücken; das Quartett ist von jener Nüßrung, in welcher der Urheber des „Rigoletto“ so Außerordentliches leistet und wo die Wirkung durch die Kraft des Kolorits, den rhythmischen Wechsel und die genaue Kenntniß der Wirkung der Gegensätze, zum höchsten Grade des Ausdrucks gelangt. Der dritte Aufzug muß bis zu dem allerdings recht gewöhnlichen Spottchor, in dem sich Verdi nicht einmal von Anklängen an Auber hat befreien können, als das Beste an der ganzen Oper genannt werden. Im vierten Aufzuge giebt es nichts Schöneres, als das rührende Fieber Amelias zu den Füßen ihres Gatten, welcher im Begriff steht, sie zu opfern, um seine verlebte Ehre zu rächen: Das Klagen des Violoncello, die vertheilerte

Übñung in Es-Moll treiben jenen Jammer der Gattin und Mutter: „Der Tod sei mir willkommen!“ zu den letzten Grenzen des Schmerzes. Dann die Bariton-Arie: „Du warf's, der das Herz mir entwendet,“ mit ihren grausigen Tönen in D-Moll, gefolgt von dem pathetischen Kantabile, welches die Harfe und die Flöte vorbereiten: „D entzückende selige Stunden;“ das Verschwörungsterzett und Quartett; ein schönes Quintett, von dem das flatternde Allegro des Pagen sich abhebt. Oskars Kanzone ist eine der schönsten Nummern des letzten Aufzugs. Die Ballscene mit der Ermordung kann der verhältnismäßig schwächste Teil der Verdischen Partitur genannt werden, während er der großartigste derjenigen Kubers ist.

Wenn man die beiden Opern in ihrem Werte einander gegenüberstellt, so verdient Kuber gleichnamiges Werk den Vorzug in Hinblick auf Dichtung und Musl. Allerdings ohne viel tiefes Empfinden überragt der Franzose den Italiener in Feinheit der Ausführung: Frisch und grazios hebt sich der Page Kubers von derselben weniger fein und lärmenden Figur Verdis ab. Allerdings überragt wieder Verdi seinen Vorgänger Kuber in ergreifender, unmittelbar berührender Tiefe der Empfindung.

Eine weitere Umformung in eine andere Sphäre, mit dem Schauplatz in Neapel, hatte nach Rom auch Paris vorgenommen. Dem Tenoristen Mario Juliebe wurde bei der ersten Pariser Aufführung am 13. Januar 1861 auf dem Théâtre italien aus „Gustav“ ein „Herzog von Olivarez“ mit den entsprechenden Veränderungen der übrigen Personen in die Periode der Medicer. Hier entsprachen die malerischen buntgeschmückten Kostüme, die nach Art und Geschmack der vorerwähnten Zeit gehalten waren, dem idealen Schönheitsfinn des Sängers, der sein Streben nach äußerer blendender Wirkung erfüllt sah.

Eine französische Überetzung von Verdis „Maskenball“ unter dem Titel: „Le bal masqué“ besorgte Eduard Duprez. Diese lag den Vorstellungen im Théâtre lyrique, deren erste am 17. November 1869 stattfand, zu Grunde. Auch hier verlegte man die Handlung nicht nach Amerika, sondern behielt die italienische Umrahmung mit dem intriguenreichen Neapel bei.

Die Überetzung von Verdis Oper „Amelia oder Ein Maskenball“ stammt aus der Feder von F. Ch. Grünbaum.

Johann Christoph Grünbaum, durchgebildeter deutscher Tonkünstler, Sänger und Komponist, wurde den 28. Oktober 1785 zu Haslau bei Eger in Böhmen geboren. Er starb den 10. Januar 1870 zu Berlin in seinem fünfundsachtzigsten Lebensjahre. Seine ausführliche Biographie findet sich in dem Opernbuche: „Der Liebes=trant,“ Univ.=Bibl. Nr. 4144, Seite 8 bis 11.

Die Meinung, Frankreich sei Verdis Oper verschlossen, weil die Witve Scribe es auf gerichtlichem Wege durchgesetzt habe, daß der Originaldichtung ihres Gatten keine Konkurrenz geboten werden dürfe, ist irrig. Verdis Oper kam und kommt in Frankreich in italienischer und französischer Sprache zur Aufführung.

Einige andere unter den Titeln „le bal masqué,“ „Ballo in maschera,“ „Gustavo“ und „Gustavo, re di Suezia“ erschienenen Opern haben nichts mit dem Stoffe von Aubers und Verdis Opern gemein.

Hinsichtlich der Opern „Maskenball“ von Auber und Verdi ist auch die Einführung zu Aubers Oper, Univ.=Bibl. Nr. 3956 beachtenswert.

Die beiden nächsten Opern hätte Verdi ihrer mangelhaften Bücher halber gar nicht komponieren sollen.

Seine dreiundzwanzigste vieraktige Oper „La forza del destino“ (Die Macht des Schicksals) war wieder von Piave gedichtet und zwar nach dem spanischen Drama „Don Alvar“ von Angel de Saavedra, das am 22. März 1835 in Madrid schwärmerischen Beifall errungen hatte. Die Handlung ist abstoßend, Grausamkeiten, Mordmord, Duelle und Selbstmord wechseln miteinander ab. Verdi scheint von diesen Greueln nicht unbeeinflusst geblieben zu sein, die Musik ist matt und fand nur Verdis Namen zuliebe bei ihrer Uraufführung am 10. November 1862 im Kaiserlichen Theater zu Sankt Petersburg eine laue Aufnahme ohne Auf=richtigkeit. In Mailand hatte sie am 20. Februar 1869, von dem Schriftsteller Ghislanzoni in der Dichtung verbessert, einen Erfolg, der an die Volkstümlichkeit des „Troubadour“ erinnerte.

Eine Ablehnung fand auch seine vierundzwanzigste fünf=aktige Oper „Don Carlos,“ dessen Buch für das Ausstellungsjahr Paris 1867 von Méry und Camille du Locle geschrieben war. Es ist eine Verhöhnung an Schillers Drama. Rhetorisch gräßelnde Anwandlungen König Philipp's und Posa's sind in breiterer Form

wörtlich übersezt. Verdi hat sich dadurch nicht gänzlich unterdrücken lassen, weniger trocken als das Buch ist die Musik. Sie blieb, nach einem Briefe des Komponisten, in der ersten Aufführung, den 11. März 1867, an der Großen Oper zu Paris ohne Erfolg. In Italien jubelten ihr Bologna und Mailand zu, Rom und Neapel verhielten sich kühl. In einer glänzenden Erstaufführung in Darmstadt den 29. März 1868 besremdete das Vorspiel: „Aranjuez im Schnee,“ welches deshalb in den Wiederholungen gestrichen werden mußte. „Carlos“ erfuhr mehrere Umarbeitungen, die erste 1867 gleich nach der Pariser Erstaufführung. Die wichtigste ist diejenige von 1872, welche die fünf Aufzüge auf vier beschränkte. Aus einem wichtigen Grunde darf „Carlos“ nicht übersehen werden: er zeigt die ersten Spuren Verdis in einem neuen Stil. Er hatte das Gefühl, daß er sich dem frischen musikalischen Leben, welches sich von Deutschland und Frankreich aus immer mehr Bahn brach, nicht verschließen dürfe. Sein Ringen zeigte sich in dem zweiten schönen dreiblätterigen Kleeblatt, mit dem er noch die musikalische Welt beschenkte.

Das Jahr 1867 brachte Verdi zwei trübe Ereignisse. Das eine war der Tod seines Vaters, der am 15. Januar 1867 starb, das andere der Verlust seines Schwiegervaters Barezzi, der am 20. Juli 1867 in Busseto verschied.

Einen Wendepunkt in Verdis musikalischer Ausdrucksweise zeigt die nun folgende fünfundzwanzigste vieraktige Oper: „Aida.“ Achtzehn Jahre waren seit seinem „Carlos“ verfloßen, er bewies nun, daß sich seine schöpferische Kraft den neuen Musikverhältnissen anzupassen vermocht hatte. „Aida“ war auf Bestellung des Vicekönigs von Agypten, Ismaël Pascha, komponiert. Den ersten Entwurf, eine einfache Erzählung, hatte der große französische Agyptologe Mariette Bey verfaßt. Unter den Augen Verdis schrieb der Franzose du Locle in Busseto die Verse. Vieles rührt in dem Buche von dem Meister selber her. Ghislanzoni übersezt das französische Buch ins Italienische. Die Komposition ist eine vornehme Arbeit, ein moderner Hauch durchweht das Ganze. Und Verdi ist kein Nachahmer, er schaffte, ein Achtundfünfzigjähriger, mit eigener Freiheit. Die Uraufführung fand in Kairo, Sonntag den 24. Dezember 1871 statt. Der Erfolg war doppelt reich: an äußerlichen wie an klingenden Annehmlichkeiten.

Die Kräfte Verdis wuchsen, ein seltenes Beispiel in der Musikgeschichte, mit den Jahren.

Der Abend des 5. Februar 1887, wo in der Scala zu Mailand zum erstenmal die sechsundzwanzigste vieraktige Oper des Meisters: „Otello“ gegeben wurde, überraschte nach einer langen Zeit von sechzehn Jahren. Wieder einmal glaubte man Verdi geschrieben, und er erschien strahlender und gereifter als je. Zu seinen oftmaligen Gästen auf Sanct Agata, seinem Landgute, gehörte Arrigo Boito, selbst Komponist und begabter Schriftsteller; er hatte Verdi das Buch geschrieben. Als der Vorhang über „Otello“ gefallen war, brach ein Sturm der Begeisterung los, der alle Schranken durchbrach. Der vierundsechzigjährige Komponist zeigte einen Bruch mit der alten Form; Wort und Ton stimmten überein, und die dichterische Fassung war mit der musikalischen ausgeglichen. Verdi ließ sich zu diesem Werke vier Jahre Zeit.

In dem gasflichen Hause des Musikverlegers Ricordi in Mailand erhob sich bei einem fröhlichen Mahle einige Jahre später Boito und teilte den mit Verdi Anwesenden mit, der Meister habe eine neue, eine komische Oper komponiert. Es war „Falstaff“, wozu nach Schatepeare Boito die Dichtung geschrieben hatte, derselbe Stoff, den schon Nicolai in seinen „Luftigen Weibern von Windsor“ behandelte. Hervorragend bei dem achtzigjährigen Meister ist im „Falstaff“ wieder die Ursprünglichkeit. Und welche Fortschritte er gemacht hatte, bewies am klarsten die vollkommene Technik der Instrumentation. Verdi hatte ein Meisterwerk geschaffen, ein musikalisches Lustspiel. Als seine siebenundzwanzigste dreiaktige letzte Oper den 9. Februar 1893 in der Scala zu Mailand zur Uraufführung kam, zeichnete das Publikum zwar den Meister gebührend aus, doch war es keine stürmische Begeisterung. Auch die Bühnen in Rom, Florenz und Neapel erzielten nicht die Erfolge damit, wie sie erhofften. Im Auslande, in Paris, London und zumal in Berlin erreichte Verdi damit eine ungleich größere Anerkennung, was hinsichtlich Deutschlands um so verwunderlicher ist, als Nicolai in seinen „Luftigen Weibern“ doch in Eingebung und frischer Melodik ungleich höher steht. In der letzten Oper Verdis ist der Achtziger sichtbar, wenn es sich auch um ein Meisterwerk ersten Ranges handelt.

Es erübrigt, noch eine Komposition von Verdi zu nennen, welche

eigentlich der Kirche angehört: das „Requiem“ zur Totenfeier des mit dem Tonmeister befreundeten Dichters Alessandro Manzoni, Uraufführung am 22. Mai 1874 in der Kirche San Marco in Mailand. Das Werk fand Eingang in den Konzertsälen und erfreute sich wegen seines vorherrschend theatralischen Charakters, der nun einmal nicht abzustreifen war, immer des Beifalls der Menge.

Am 17. November 1897 verlor Verdi zu seinem tiefsten Schmerz seine zweite Gattin, Giuseppina geb. Strepponi.

Der Komponist hat von seinem Gelde, welches er durch seine herrliche Kunst erworben, einen edlen menschenfreundlichen Gebrauch gemacht. Er ließ in Mailand ein Künstlerhaus erbauen und schenkte es der Stadt; er unterzeichnete eine Urkunde, die zu dessen Gunsten einen Betrag von zweieinhalb Millionen Lire bestimmte. Auch seinen Geburtsort Busseto hat er bedacht; die Stadt hat drei Besitzungen erhalten, die einen jährlichen Zins von 10000 Lire abwerfen. Hier von sind tausend Lire an eine Bildungsanstalt für arme Knaben zu zahlen, als besonderer Dank für jenes Stipendium, das ihm die Stadt Busseto einst zur Erlernung seiner Kunst gewährte. Dreißig dürftige Familien in Busseto und Roncolo hatten sich ferner der freigebigen Hand ihres großmütigen Gönners zu erfreuen. Gemeinnützige Institute in Genua hat er mit beträchtlichen Summen unterstützt; die Blinden- und Taubstummenanstalt, ein Kinderhospital und das Krankenhaus von Villa nova d'Adda erhalten zusammen jährlich 70000 Lire. Der Rest seines immer noch sehr beträchtlichen Vermögens fiel seiner Nichte zu, Frau Maria Carrara, einer geborenen Verdi; ihr Vater und der Komponist waren Vettern.

Und dieser Mann, der sich mit seinen Reichthümern alles hätte leisten können, war der bescheidenste von der Welt. Ehrenzeichen, Titel, Würden, Geschenke, Ernennungen, kurz, alles Denkbare, was Zubeltage an Schönheiten darzubringen pflegen, übergab sich auf den Meister. Er besaß viele Orden, unter denen sich auch der Orden pour le mérite befand, den ihm Kaiser Wilhelm I. im Jahre 1887 verliehen hatte. Er legte sie niemals an, sie wanderten in einen großen Glasschrank in seinem Heim zu Genua, wo sie das Vergnügen seines Schwiegervaters Barezzi bildeten. Den Annunziatenorden, den Orden der heiligen Verkündigung, die höchste italienische Auszeichnung, die seine Ritter zu Excellenzen und Vettern

des Königs macht, lehnte der Meister unter voller Anerkennung der Ehre, bescheiden ab. Obgleich er die Öffentlichkeit mied, war er gezwungen, 1864 das Amt eines Abgeordneten anzunehmen. Im Jahre 1875 brachte er es sogar gegen seinen Willen zum Senator.

Verdi hatte einen sehr schweren Todeskampf; acht Tage rang der Allbezwinger um sein Opfer. Am 27. Januar 1901 frühmorgens um 2 Uhr 50 Minuten war in seinem achtundachtzigsten Jahre im Hotel Milan zu Mailand sein Leben erloschen.

So einfach wie das Dasein des Meisters gewesen, so bescheiden sollte auch seine Beisetzung sein. Kein Pomp, kein Gepränge durfte nach dem letzten Willen des Verstorbenen zur Schau getragen werden. Und so trugen sie ihn Mittwoch den 30. Januar 1901, früh sieben Uhr, vom Hotel Milan aus zu Grabe, hinaus nach dem Monumentenfriedhof, wo der Meister eine provisorische Beisetzung neben seiner zweiten Gattin Giuseppina geb. Strepponi fand. Eine vieltausendköpfige Menge brachte ihm schweigend eine unvorbereitete Huldbigung. Was er sich dem König gegenüber bei Ablehnung des Anunciatenordens erbeten und als seinen Herzenswunsch bezeichnet hatte: im Tode mit seiner Gattin in der Kapelle seines Künstlerheims in Mailand beigesetzt zu sein, sollte ihm gewährt werden. Da es bisher nicht erlaubt war, Verstorbene innerhalb der Stadt zu bestatten, genehmigte das Parlament ein dahin gehendes Ausnahmegesetz. Am 27. Februar 1901 wurde das sterbliche Teil Verdis und seiner Gemahlin den Gräbern entnommen und von dem Monumentenfriedhof nach dem Musikerheim getragen, wo sie, inmitten seiner Lieblingschöpfung, in der kleinen Kapelle ihre letzte Ruhestätte fanden.

Was den Meister durch seine ganzen letzten Lebensjahre beunruhigte, war unerfüllbar: es war sein Sinnen, mit allen seinen Lieben im Tode vereint zu sein. Bei seiner einstigen Mittellosigkeit mußten seine erste Gattin und seine beiden Kinder vor Jahren in einem Massengrabe beerdigt werden und waren ihre Gebeine nach so langer Zeit nicht mehr auffindbar.

Chronologisches Verzeichnis der von Verdi komponierten Opern nach dem Ort und der Zeit ihrer Uraufführung.

- 1) *Buffeto*, 1836. „*Rocoster*.“ Erster Opernversuch. Näheres im Laufe der Zeit gänzlich in Vergessenheit geraten.

- 2) Mailand, Scala-Theater, 17. November 1839. „Oberto, conte di San Bonifacio“ (Oberto, Graf von Bonifazio). Zweiafter, Dichtung von Solera.
- 3) Mailand, Scala-Theater, 5. September 1840. „Un giorno di regno“ (Ein Tag als König). Zweiafter, Dichtung von Romani.
- 4) Mailand, Scala-Theater, 9. März 1842. „Nabucco.“ Vierakter, Dichtung von Solera.
- 5) Mailand, Scala-Theater, 11. Februar 1843. „I Lombardi alla prima crociata“ (Die Lombarden auf dem ersten Kreuzzug). Vierakter, Dichtung von Solera.
Umarbeitung für Frankreich unter dem Titel: „Jerusalem.“
- 6) Venedig, Fenice-Theater, 9. März 1844. „Ernani.“ (Hernani.) Vierakter, Dichtung von Piave.
- 7) Rom, Argentina-Theater, 3. November 1844. „I due foscari“ (Die beiden Foscare). Dreiafter, Dichtung von Piave.
- 8) Mailand, Scala-Theater, 15. Februar 1845. „Giovanna d'Arco“ (Die Jungfrau von Orleans). Vierakter, Dichtung von Solera.
Umarbeitung: Palermo, 26. Oktober 1847 unter dem Titel: „Orietta di Lesbo.“
- 9) Neapel, San Carlo-Theater, 12. August 1845. „Alzira.“ Dreiafter, Dichtung von Cammerano.
- 10) Venedig, Fenice-Theater, 17. März 1846. „Attila.“ Vierakter, Dichtung von Solera.
- 11) Florenz, Pergola-Theater, 14. März 1847. „Macbeth.“ Vierakter, Dichtung von Piave.
Umarbeitung 1865 für Paris.
- 12) London, Her Majesty Opera, 22. Juli 1847. „I masnadieri“ (Die Räuber). Vierakter, Dichtung von Andrea Maffei.
- 13) Triest, Teatro grosso, 25. Oktober 1848. „Il Corsaro“ (Der Seeräuber). Vierakter, Dichtung von Piave.
- 14) Rom, Teatro Argentina, 27. Januar 1849. „La battaglia di Legnano“ (Die Schlacht bei Legnano). Dreiafter, Dichtung von Cammerano.

- 15) Neapel, San Carlo-Theater, 8. Dezember 1849. „Luisa Miller“ (Kabale und Liebe). Dreiakter, Dichtung von Cammerano.
- 16) Triest, Teatro grosso, 16. November 1850. „Stiffelio.“ Dreiakter, Dichtung von Piave.
Umarbeitung: Rimini, Neues Theater, 16. August 1857, unter dem Titel: „Aroldo.“
- 17) Venedig, Fenice-Theater, 11. März 1851. „Rigoletto.“ Dreiakter, Dichtung von Piave.
- 18) Rom, Apollo-Theater, 19. Januar 1853. „Il trovadore“ (Der Troubadour). Vierakter, Dichtung von Cammerano.
- 19) Venedig, Fenice-Theater, 6. März 1853. „La Traviata.“ Vierakter, Dichtung von Piave.
- 20) Paris, Große Oper, 13. Juni 1855. „Les vèspres siciliennes“ (Die sizilianische Besper). Fünfakter, Dichtung von Scribe und Dubeyrier.
Umarbeitung für Italien unter dem Titel: „Giovanna di Guzmann.“
- 21) Venedig, Fenice-Theater, 12. März 1857. „Simone Boccanegra“ (Ziesco). Dreiakter, Dichtung von Piave.
Umarbeitung der Dichtung von Arrigo Boito: Mailand, Scala-Theater 1881, und Paris 1883.
- 22) Rom, Apollo-Theater, 17. Februar 1859. „Un ballo in maschera“ (Amelia oder Ein Maskenball). Dreiakter, Dichtung von Somma und Piave.
- 23) St. Petersburg, Kaiserliches Theater, 10. November 1862. „La forza del destino“ (Die Macht des Schicksals). Vierakter, Dichtung von Piave.
Umarbeitung von Ghislanzoni 1869 für Mailand.
- 24) Paris, Große Oper, 11. März 1867. „Don Carlos.“ Fünfakter, Dichtung von Méry und Camille du Locle.
Umarbeitungen 1867 und 1872.
- 25) Kairo, 24. Dezember 1871. „Aida.“ Vierakter, Dichtung von du Locle und Ghislanzoni.
- 26) Mailand, Scala-Theater, 5. Februar 1887. „Otello.“ Vierakter, Dichtung von Boito.
- 27) Mailand, Scala-Theater, 9. Februar 1893. „Falstaff.“ Dreiakter, Dichtung von Boito.

Die Erstaufführungen der Oper: „Amelia oder Ein Maskenball“ von Verdi erfolgten in den Städten:

- Rom, Teatro Apollo, 17. Februar 1859 (Uraufführung).
 Paris, théâtre italien (italienisch), 13. Januar 1861.
 Berlin (Hofoper), in italienischer Sprache: 23. November 1861.
 „ „ „ in deutscher Sprache: 12. Februar 1873 und
 fanden bis Ende Mai 1901 im ganzen 25 Aufführungen statt.
 Stuttgart, 6. März 1862.
 Wien (k. k. Hofoper), 1. April 1864.
 Dresden, 28. März 1868.
 Braunschweig, 29. November 1868.
 Paris, théâtre lyrique (französisch), 17. November 1869.
 Brünn, 3. Februar 1872.
 Kassel, 28. Januar 1874.
 Koburg, 4. November 1877.
 Gotha, 20. Januar 1878.
 Mannheim, 24. März 1878.
 München, 11. März 1879.
 Schwerin i. M., 27. Februar 1880.
 Leipzig, 21. November 1880.
 Karlsruhe, 27. April 1886.
 Neustrelitz, 10. Februar 1891.
 Dessau, 11. März 1894.
 Hannover, 24. Januar 1897.
 Darmstadt, 16. Oktober 1898.

Der deutsche Klavierauszug zur Oper: „Amelia oder Ein Maskenball“ ist in Wien bei G. U. Spina erschienen.

Das vorliegende Regie- und Scenariobuch, von dem Herausgeber mit der vollständigen Regiebearbeitung, mit den bei der Aufführung üblichen Strichen in Klammern, mit Dekorations- und Stellungsplänen versehen, ist aufs genaueste nach der Partitur und nach den Klavierauszügen revidiert und sind die Resultate dieser Arbeit honorarpflichtig und stehen unter dem Schutz des Gesetzes.