

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Rigoletto

**Verdi, Giuseppe
Piave, Francesco Maria**

Leipzig, 1937

[Einführung]

[urn:nbn:de:bsz:31-82138](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-82138)

Giuseppe Fortunato Francesco Verdi, 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 Wirtheleute, die in ihrer kleinen Osteria auch nebenbei Spezereien, Tabak, Salz und dergleichen feilboten. Der Vater, Carlo Verdi, 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 Busseto aufbewahrt; das Herzogtum Parma, in dem Roncole und Busseto liegen, gehörte damals zum französischen Kaiserreiche.

Eine ausführliche Biographie von Giuseppe Verdi ist in dem Opernbuche „Amelia oder ein Maskenball,“ Universal-Bibliothek Nr. 4236 zu finden.

Die Jahre von 1850 ab zeigen Verdi als den Komponisten, dessen Name im Siegesfluge die ganze musikalische Welt durchweht. Nach dem Tode Bellini's und Donizetti's war ihm das Erbe der italienischen Oper zugefallen. Allein er sagte sich, daß er in den ausgetretenen Bahnen seiner Vorgänger nicht weiter wandeln dürfe. Er mußte Neues bringen und hatte es in seinen bisherigen Compositionen schon vorbereitet. Zweierlei leuchtete aus seinen ferneren Partituren hervor: Schärfe des Ausdrucks und inhaltlicherer Reichtum 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.

Ferner zeigte der Komponist eine glücklichere Hand in der Wahl seiner Bühnen. 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. Es ist dies jenes Drama des Dichters, welches trotz seiner unbestrittenen litterarischen Schönheiten des Gegenstandes halber nur ein einziges Mal in Paris zur Aufführung gekommen war. Es enthält allerdings Vorgänge, die zu dem stärksten gehören, was bis zu jener Zeit auf der Bühne

gesehen worden war. Dies war auch der Grund, weshalb die österreicheische Censur das von Francesco Maria Piave für eine italienische Oper bearbeitete Buch überhaupt nicht gestatten wollte. Die Dichtung war von dem vorsichtigen Piave sofort der Censur vorgelegt worden, um späteren umfassenden Änderungen nach Fertigstellung der Vertonung vorzubeugen. Die Behörde erklärte aber sofort, „Der Fluch,“ wie die Oper zuerst heißen sollte, könne niemals zur Aufführung genehmigt werden. Was war zu thun? Lascina, der Leiter des Venice-Theaters zu Venedig hatte sich verpflichtet, eine neue Oper zu bringen. Er drängte und bat Verdi, ein anderes Buch zu wählen. Doch der Meister blieb wie stets beharrlich und entschied: „Entweder der König amüßert sich, oder es amüßert sich überhaupt niemand.“ Da zeigte sich ein Retter in der Person eines Polizeibeamten Martello, der von einiger litterarischer Bildung und ein begeisterter Verehrer Verdis war. Er schlug vor, den romantischen Namen „Der Fluch“ zu ändern, die Personen und den Ort zu wechseln und es werde ihm gelingen, die Erlaubnis der Censurbehörde herbeizuführen. Und so geschah es. Der „Franzosenkönig Franz I.“ wurde zum „Herzog von Mantua,“ der „Hofnarr Triboulet“ zum „Rigoletto,“ „Graf Saint Ballier“ zum „Grafen von Monterone,“ das Tonwerk hieß fortan „Rigoletto, buffone di corte“ (Rigoletto, der Hofnarr), wovon schließlich nur „Rigoletto“ übrig blieb. Dem Ratgeber Martello war es möglich geworden, seinen Plan zum Ziele zu führen und die Genehmigung zu erhalten.

Wie schon erwähnt, stammt die Umformung des Buches „Le roi s'amuse“ in die Operndichtung „Rigoletto“ aus der Feder Piaves.

Francesco Maria Piave, der venetianische Dichter, 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 Tonmeistern die Bücher lieferten. Er starb nach neunjährigem Siechtum zu Mailand in seinem fünfundsiechzigsten Lebensjahre, den 5. März 1876. Seine ausführliche Biographie findet sich in dem Opernbuche „Amelia oder Ein Maskenball,“ Univerfal-Bibliothek Nr. 4236, Seite 19.

Sobald 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, wenn er auch vor der eigentlichen Niederschrift schon eine Zeit vorher in Gedanken mit der Gestaltung beschäftigt war. Südliche Naturen folgen weit schneller der Umgebung des Augenblicks und vollenden gern unauffällig in einem Zuge, was sie oft schon lange vorher in sich vorbereitet haben.

Nach Vollendung seines Tonwerkes kehrte der Meister nach Venedig zurück; er begann die Proben und dabei kam es zu einem eigenartigen Vorgang. Der gefeierte Tenor Mirate probierte den Herzog und äußerte sich dabei zu Verdi, seiner Partie fehle eine glänzende durchschlagende Nummer.

„Die wirst du erhalten, lasse mir Zeit,“ entgegnete Verdi und Mirate beruhigte sich zunächst.

Allein Verdi ließ sich sehr viel Zeit! Erst vor der letzten Probe zog er Mirate beiseite und übergab ihm ein Notenblatt mit den Worten: „Hier die versprochene Glanznummer.“

Mirate überflog die Niederschrift und äußerte lachend: „Aber das ist ja federleicht!“

„Ja, leicht ist es,“ entgegnete Verdi, „so leicht, daß du es bis zum Abend mühelos singen wirst. Aber gieb acht, was kommen wird! Versprich mir, es vor der Aufführung niemandem vorzusingen, oder es zu irgend jemandes Kenntniß zu bringen. Wir werden es nun probieren und ich werde auch die sonst noch Anwesenden zum Stillschweigen verpflichten.“

So geschah es und wirklich blieb das Geheimniß bis zum Abend gewahrt. Es handelte sich um die berühmte Kanzone „La donna è mobile“ und ihr Erfolg ging noch über die hochgespannten Erwartungen Verdis hinaus. Die Befürchtung des Meisters, man werde ihn des Diebstahls bezichtigen, hätte zur Wahrheit werden können, wäre diese glänzende, leicht sangbare Nummer in ihrer vornehmen Länderei auch nur einen Tag vor der Uraufführung bekannt geworden. Dreimal mußte das Lied am Erstaufführungsabend wiederholt werden und am nächsten Tage durchschwirrte es Venedig, als sei es schon von langer Zeit her Gemeingut von jung und alt und aller Drehorgeln gewesen.

Auch dem Dichter begegnete damit ein netter Scherz. Auf einem Spaziergange vor sich hinfummend: „La donna è mobile, qual piuma al vento“ (Das Weib ist so veränderlich wie die Feder im Winde) mußte er so laut geworden sein, daß es eine vorübergehende

Dame gehört hatte. Wie der Zufall nun oft sein Spiel hat, war es eine Schöne, zu welcher der leicht empfängliche Piave früher zärtliche Beziehungen gehabt hatte. Lange schon waren sie getrennt, allein dem Herzen der Signora erklangen die Verse wie ein Bortwurf, zu welchem der wankelmütige Piave nach ihrer Meinung nicht das mindeste Recht hatte. Die Verlassene konnte es nicht überwinden, ihrem Treulosen, in der Melodie weitergehend, halblaut und vernehmlich nachzusingen: „E Piave è uno asino, che vale per cento“ (Und Piave ist ein Esel, der soviel gilt wie hundert).

Wie schon erwähnt, schuf Verdi seine siebzehnte dreiaktige Oper „Rigoletto“ für das Fenice-Theater zu Venedig nach einer Dichtung von Piave in vierzig Tagen.

Es folgt hier die Bezeichnung der Uraufführung.

Venezia.

Teatro Fenice.

Martedì, 11. Marzo 1851.

Rigoletto, buffone di corte.

Opera in tre atti di Francesco Maria Piave.

Musica di Giuseppe Verdi.

Personaggi:

Il Duca di Mantova	Signore Mirate.
Rigoletto, suo buffone di corte	Signore Varese.
Gilda, di lui figlia	Signora T. Brambilla.
Sparafucile, bravo	Signore Ponz.
Maddalena, sua sorella	Signora Casaloni.
Giovanna, custode di Gilda	Signora Saini.
Il conte di Monterone	Signore Damini.
Marullo, cavaliere	Signore Kuerth.
Borsa Matteo, cortigiano	Signore Zuliani.
Il conte di Ceprano	Signore Bellini.
La Contessa, sua sposa	Signora Morselli.
Usciere di Corte	Signore Rizzi.
Paggio della Duchessa	Signora Modes Lovati.

Esecutori:

Cavalieri. Dame. Paggi. Alabardieri.

La scena si finge nella città di Mantova e suoi dintorni Epoca, il secolo XVI.

Die Wirkung war eine heraufschende, bei der Kanzone: „La donna è mobile“ waren die Zuhörer wie schon erwähnt außer

Rand und Band, der Zug der Oper über die bewohnte Erde ist bekannt genug. Verdi meinte selbst: „Ich glaube nicht, daß ich etwas Schöneres je wieder schreiben werde.“

Es folgt hier die Handlung der Oper.

Am Hofe des Herzogs von Mantua herrschte im 16. Jahrhundert nach der allgemeinen Gepflogenheit der Kronenträger damaliger Zeit ein lustiges Leben. Der Fürst, jung, schön, reich und mächtig, strebte nur nach einem: das Leben zu genießen und seine Freuden sich dienstbar zu machen, wenn es dabei auch nicht immer unter heikler Beachtung von Sitte und Moral möglich war. Gewaltthaten waren im Gegenteil an der Tagesordnung. — Es ist auf einem lustigen Ballfest in Mantua. Der Herzog befindet sich in übermüthigster Stimmung und spricht von einem schönen Mädchen, das er in einem öden Stadtteil seiner Residenz gesehen und das er sein eigen nennen möchte. Dabei fällt aber auch sein immerfort begehrlisches Auge auf die bildschöne Gattin eines seiner Höflinge, des Grafen von Ceperano. Er nähert sich, beobachtet von dem Grafen, der schönen Frau und sucht mit ihr ein Nebenzimmer zu gewinnen. Der eifersüchtige Graf will folgen, wird jedoch von dem spottfüchtigen verwachsenen Rigoletto, dem von allen gehäßten Hofnarren zurückgehalten. Er befreit sich und vereitelt nachtheilend zunächst die Schritte des Herzogs. Rigoletto folgt, nicht ohne vorher sich rüchhaltslos über den Herzog und Ceperano geäußert zu haben. Da eilt der gefällige Borja herbei und teilt den lachend aufhorchenden Hofherren mit, daß Rigoletto ein Liebchen habe. Der Herzog kehrt unwillig unberichteter Sache mit der Gräfin Ceperano, dem Grafen und Rigoletto zurück und der Hofnarr giebt ihm lachenden Mundes die schändlichsten Ratsschläge, wie er zum Ziele gelangen könne, sei es auch um den Preis von Ceperanos Kopf. Der beobachtende Graf gerät darüber in unbezähmbare Aufregung, der Hofnarr giebt seiner Spottfucht und Mißachtung den schroffsten Ausdruck, so daß selbst der Herzog ihn warnt und die Höflinge unter sich ihm bittere Rache schwören. Da dringt die Stimme des Grafen Monterone, dessen Tochter vom Herzog verführt worden war, in den Saal; der Graf verlangt drohend den Herzog, der ihn ungerechtfertigt und um bei der Tochter ungestört zu sein, gefangen setzen ließ, zur Rechenschaft zu ziehen. Rigoletto empfängt ihn in Anwesenheit des Herzogs und reizt den erzürnten, tief bekümmerten Mann durch nachäffende Gebärden herzoglicher

Würde, Spott und Hohn so sehr, daß Monterone wild aufschäumend den Fluch des Himmels auf den Herzog und seinen Hofnarren herunter beschwört, um dafür aufs neue ins Gefängnis gebracht zu werden. — In einem öden Stadtteil zu Mantua befindet sich das Haus, in dem Rigoletto, allen unbekannt, eine Tochter, welche die einzige Freude seines elenden Lebens ist, unter dem Schutze ihrer Wärterin Giovanna verbirgt. Von dem Fluche des Alten im Innersten getroffen, nähert er sich zur Nachtzeit dem sicheren Versteck, als ihm ein Mann in den Weg tritt, der ihm seine Dienste zur Beseitigung lästiger Menschen, eines Nebenbuhlers anbietet. Rigoletto lehnt den Brabo ab, der, sich entfernend, mittheilt, wo er stets zu finden sei. Der Hofnarr öffnet nach verzweifelungsvoller Verwünschung seines Schicksals die Thür zum Vorhof seines Hauses, Gilda eilt voll inniger Liebe zu ihm herbei und er giebt ihr und ihrer Beschützerin Giovanna die dringlichsten Mahnungen, sich der Außenwelt in nichts zu verraten. Da vernimmt er Schritte, eilt durch die Vorhofthür auf die Straße hinaus, um zu beobachten und öffnet dadurch selbst den vorher verschlossenen Eingang. Der Herzog hatte sich in der Verkleidung eines Studenten Gualtier Maldé Gilda zu nähern und ihre Liebe zu erringen gewußt; er war gekommen und benützt die günstige Gelegenheit, um ins Haus zu schlüpfen. Nachdem Rigoletto sich entfernend die Pforte wieder verschlossen hat, eilt der Herzog in Gildas Arme und entschlüpft erst auf Giovannas Mahnung durch das Haus. Von bangen Ahnungen gepeinigt, kehrt Rigoletto zurück; er stößt auf die verlarvten Kavaliers, welche die verstohlenen Besuche des Narren bemerkt hatten und in Gilda die Geliebte Rigolettos vermuten, die sie dem Herzog zuzuführen gedenken. Durch die Vorpiegelung, die Gattin Cepranos entführen zu wollen, dessen Palast sich in der Nähe befindet, wird Rigoletto bewogen, selbst die Leiter zum Einsteigen in seinen Vorhof zu halten, nachdem man ihm mit einer durch ein Tuch verdeckten Larve die Sehkraft benommen. Die Tochter wird ihm geraubt, die Entführer eilen mit ihr von dannen und Rigoletto bricht, nachdem er sich die Larve von den Augen gerissen und in sein leeres Haus geeilt war, in Erinnerung des Fluches Monterones mit einem Ausruf des Entsetzens zusammen. — Der Herzog gedenkt in seinem Palaste in Sehnsucht des geliebten Mädchens, als seine Kavaliers ihm mittheilen, die Geliebte Rigolettos sei von ihnen entführt und in den Palast ge-

bracht worden. Er erkennt nach der Schilderung des Ortes und Vorganges Gilba, eilt zu ihr und sie wird seine leichte Beute. Rigoletto wird trällernd und seine Empfindungen betäubend hörbar. Er späht nach seiner Tochter umher und sagt endlich von Schmerz und Verzweiflung überwältigt den Kreaturen des Herzogs auf den Kopf zu, daß sie die Verführer gewesen sind. Die Höflinge behandeln ihn dagegen in derselben Weise, wie er es selbst früher gethan hat: sie machen sich lustig über seinen Schmerz. Er wagt dennoch die rührende Bitte, ihm das Mädchen zurück zu geben. Der eindringliche Ton seiner Stimme wird von Gilba vernommen, sie eilt aus den Räumen des Herzogs herbei in ihres Vaters Arme und macht ihm das Geständnis verlorener Anschulb. Rigoletto heißt machtvoll die Hofleute gehen und den Herzog von seiner Empörung entfernt halten und Gilba giebt dem Vater auf sein Andringen eine Schilderung ihrer Liebe zu einem jungen Studenten, welcher dann der Herzog war. Sie ersieht die Verzeihung ihres Vaters, der ihr Mäherheit über denjenigen zu geben versucht, den sie wahrer Liebe für fähig gehalten. Der Graf von Monterone wird vorüber geführt, um ins Gefängnis gebracht zu werden. Bei seinem Anblick schwört Rigoletto dem Herzog blutige Rache, wobei er des Bravos gedenkt, der ihm seine Dienste angeboten und entfernt sich mit Gilba aus dem Palaste. — Rigoletto sucht in Begleitung Gilbas im Dunkel der Nacht Sparafucile auf, um den Herzog durch des Bravos Schwester Maddalena in ihre abgelegene Spelunke locken und ihn dort erdolchen zu lassen. Der Herzog tritt übermüthig bei Maddalena ein. Rigoletto führt Gilba zu einer Mauerspalte, welche einen Überblick der Schenke ermöglicht, um seiner Tochter durch den Augenschein zu beweisen, wie der Herzog jeder wahren Liebe unfähig sei. Hierauf weist er Gilba an, nach Hause zu eilen, ein Pferd zu besorgen, Männerkleider anzulegen und zu entfliehen. Gilba entfernt sich und Rigoletto erteilt Sparafucile seinen Auftrag. Nachdem er wiederzukommen verspricht, um den Getödeten in Empfang zu nehmen, entfernt auch er sich. Der Herzog beschließt, bei dem ausbrechenden Gewitter die Nacht in der Schenke zu verbringen. Sparafucile geleitet ihn nach oben zu einer Lagerstätte, um ihn später, nachdem er eingeschlafen, dem Tode zu überliefern. Aber auch Maddalena ist von der Jugend und der überschäumenden Kraft des jungen Studenten gefangen genommen, sie liebt den dem Tode Verfallenen,

steht ihren zurückgekehrten Bruder um Schonung an und besiegt dessen Widerstreben endlich durch ihre rührenden Bitten in dem Zugeständnis: Sollte sich bis Mitternacht ein anderer einsinden, so sei dieser anstatt des Herzogs getötet und dem rachsüchtigen Vater überliefert. Gilda ist in Männerkleidung nach der Spelunte zurückgekehrt, in dem Gedanken, den Geliebten zu retten. Sie belauscht durch die Mauerpalte das Flehen Maddalenas und beschließt, sich für den Geliebten zu opfern; sie klopft, der aufstrebende Sparafucile und die erfreute Maddalena öffnen und Gilda verblutet unter den Dolchstichen des Meuchelmörders. Rigoletto kommt nach seiner Verabredung, nimmt die verhüllte Leiche in Empfang, als er in der Ferne den Gesang des sorglos heimkehrenden Herzogs vernimmt. Entsetzt enthüllt er die Leiche, erkennt bei dem grellen Aufleuchten des Blizes seine ermordete Tochter und bricht mit dem Ausrufe: „Ha, jener Fluch des Alten!“ vernichtet zusammen.

Die italienische Kritik nahm die Dichtung ziemlich wahllos hin.

Die französische Beurteilung verhält sich gegen das Buch, übersezt von Eduard Duprez, sehr ablehnend, indem sie wohl die Partitur des „Rigoletto“ als die beste nennt, welche Verdi komponiert hat, aber bedauert, daß sie zu einer Dichtung geschaffen sei, welche, je älter sie werde, durch ihre übertriebenen und Widerwillen erregenden Vorgänge immer unerträglicher werden müsse. „Le roi s’amuse“ lasse sich lesen, aber nicht auf die Bühne bringen. „Rigoletto“ habe Dank seiner wunderbaren Musik und der Umformung der Personen dem Einfluß der wechselnden Stunde widerstanden und werde ihr noch lange widerstehen. Aber eines Tages sei die Zeit da, wo das Publikum verlangen müsse, nicht mehr diesen betrügerischen und betrogenen Possenreißer, diesen Kaufbold und seine buhlerische Schwester, diesen Mord, diesen in einem alten Mantel herbeigeschleppten Leichnam zu sehen; wo man sich nicht mehr fürchten werde, das Kunststückmittel von dem Spalt in der Mauer, welches das prächtige Quartett des vierten Aufzugs möglich machen müsse, kinbisß und albern zu nennen.

Ähnliche Urteile finden sich über das Buch auch in der deutschen Kritik. Der Stoff sei in allen Teilen eine Verhöhnung gegen alles ästhetische und Schicksaligkeitsgefühl. Die Romantik der Handlung sei so grell und auf die Spitze getrieben, daß keine Teilnahme möglich sei für diese Lüßlinge, Banditen und Verbrecher, mit denen uns

der Dichter in einen so drastisch wie möglich gemalten Pfuhl sittlicher Fäulnis und Verkommenheit führe. Die Kardinalläster, welche frei und bedenkenlos herrschten, unterlägen nur scheinbar, ihre Niederlage sei im Gegenteil ein Triumph des Niederträchtigen. Der Geld selbst sei ein Spießgeselle des sittlich verkommenen Herzogs, eine häßliche bucklige Mißgestalt, jedem schlechten und nur ausnahmsweise auch einmal einem guten Triebe unterworfen. Selbst wo die Gewalt dramatischer Steigerung die Fesseln so verkommener Charaktere abstreifen wolle, wie in dem an und für sich so liberaus geschickt angelegten letzten Aufzug, vermöge sie es nicht und sinke nach kurzer Erhebung in den Dienst effektjüchtiger Häßlichkeit zurück, und die Grazie, welche aus dem einen oder anderen Bilbe nicht hinwegzu leugnen sei, sei die Grazie der Frivolität.

Weber die deutsche noch die französische Kritik hat das Rechte getroffen.

Ist das Buch nicht eine wahrheitsgetreue Schilderung des rohen Sinnenlebens an den Höfen kleiner Krontrannen aus vergangenen Jahrhunderten mit ihrer listernen und gemeinen Frauenbegehrlichkeit, die einzig und allein die Köpfe dieser Willklinge und ihrer Umgebung beherrschte; ihrer jeder Laune der kleinen Gewaltigen dienstbeflissenen, den Mantel nach jedem Winde drehenden Hofherrenschar? Erinnert es nicht an jenen Markgrafen von Ansbach-Bayreuth, der durch seine Verschwendungssucht, nur seinen Sinnenzwecken dienstbar, den völligen Ruin seines Landes herbeigeführt hatte und der einer seiner weiblichen Kreaturen, wie Vexhe in der „Geschichte der Höfe“ erzählt, den „Gefallen“ erzwies, am Fenster stehend einen Dachbeder mit einem rasch herbeigeholten Gewehr vom Dach herunter zu schießen, weil das elende Weib neugierig war, einmal zu sehen, wie es ausfähe, wenn ein solch armseliger Mann vom Dache fiel. Wo Menschenleben so wenig Wert hatte, wo ein Fürst sich ungestrast so etwas erlauben durfte, wo das Volk nichts war, als das verachtete Mittel zum Zweck, ohne Stimme und Meinung, gut genug, Geld herbei zu schaffen für die Lüste ihrer Großen, da war wohl Menschenrecht und Ehre sehr billig im Preis. Die entarteten kleinen Höfe waren bevölkert von Liebedienern der schlimmsten Art, von Banditen, um unbequeme Menschen los zu werden, von frechen schönen Weibern in seidnen Gewändern und die Schalen von Sitte und jeder guten ehrenhaften Gesinnung waren hoch empor geschwellt.

Rein menschlich und nur wenig idealisiert, zeigt sich „Rigoletto“ als einer jener Bedauernswerten, die vom Schicksal verfolgt, auch noch den Hohn und Spott ihrer Mitlebenden ertragen müssen. Im Hofnarrenkleide dazu verurteilt, einem verlobborten Despoten in seinen Zufalls-launen dienen und ihn in seinen lauzenjämmerlichen Augenblicken von Ernüchterung und Scham belustigen zu müssen, entführt ihm der Wüßling auch noch die Tochter, um sie seinen Begierden zu opfern. Ein von seinem Herrn Verachteter, ein von seiner Umgebung Gehäfter, dessen armseliges Schicksal die Pfeile, die er gespißt hat, um seine Peiniger und Verfolger tödlich zu treffen, gegen ihn selbst lenkt, zeigt er, am Lebensnerv in seinem Liebsten getroffen, in der Vernichtung seiner Tochter, ein edles menschliches Fühlen, einen Zug von Größe und Menschenwürde über Tyranneumenspfändlichkeit, Härte, Hohn, Verfolgung und Verachtung.

In „Rigoletto“ trat Verdi mit entschiedenem Blick, in nationalen Formen seine Musik verallgemeinernd, das Erbe der dahingegangenen Meister Rossini, Bellini und Donizetti an. Er gab eine ausgeprägtere Charakteristik, erstrebte und erzielte größere Schärfe des Ausdrucks und entwickelte das Orchester zu höherer Bedeutsamkeit. Französische Grazie und Leichtigkeit blieb ihm fremd; seine Bemühungen dahin waren lärmend und schwerfällig. Wo sich Verdi aber in seiner Eigenart und nationalen Eigentümlichkeit gab, war er von unbestrittener Meisterschaft.

Nr. 2, das erste Gesangsmotiv der Partitur: „Freundlich blick ich auf diese und jene“ bringt die frivole und sorglose Liebe, jenen einzigen Zeitvertreib einer entarteten Gesellschaft zu einer vorzüglichen Ausprägung. Das Duett Nr. 6 „Der alte Mann versuchte mich!“ für zwei Bässe zeigt sich in den beiden Singstimmen mehr gesprochen, während das melodische Interesse sich im Orchester ausdrückt; es steht in seinem Verhandeln über Leben und Tod in wohlthuendem musikalischen Gegensatz zu dem sich durch fünf Nummern hinziehenden Tanzlärm, ist kurz, und vorzüglich instrumentiert. In dem folgenden Duett Nr. 7 „Gleich sind wir beide!“ steht Verdi auf der Höhe seiner Aufgabe. In die Anmut der Kantilenen Gildas hat er in glücklicher Weise die pathetischen Accente des um die Sicherheit seines Kindes zitternden Vaters zu mischen verstanden. Das Duett Nr. 8: „Giovanna! Mir ist so bange!“ zwischen Gilda und dem verkleideten Herzog entbehrt nicht des Reizes, besonders in dem

Beweis, daß Liebesempfindung nicht gehemmt werden kann, sondern sich wahr und ohne Einschränkung beweisen muß. Die Arie Gildas Nr. 9: „Gualtier Malbe! O du geliebter Name!“ ist sehr kurz, aber sie bietet neue, sehr präziöse melodische Formen, wenn sie auch dem tragischen Charakter Gildas nicht ganz entspricht. Volkstümlich im vollen Sinne des Wortes ist sie geworden. Rigolettos Arie Nr. 12: „Ach, armer Rigoletto!“ der Auftritt, in welchem der bedauernswerte Possenreißer seinen Schmerz verschleiert und seine Tochter entehrt wiederfindet, ist wahrhaft ergreifend in zum Herzen dringenden Tönen, die alle Übergänge von der Verstellung bis zur rührenden Bitte durchzittern. Der vierte Aufzug ist das Meisterwerk des Komponisten. Nr. 15: „O wie so trügerisch sind Weiberherzen!“ ist die überall bekannte Kanzone des Herzogs, die in ihrer leichten, anmutigen und charakterisierenden Melodie den Erbball umlaufen hat. Die Glanznummer der Oper ist das Quartett Nr. 16: „Als Tänzerin erschienst du mir.“ Es ist in Erfindung und Steigerung bis jetzt unübertroffen, hat kein Seitensstück in der Geschichte der Oper. Die Galanterie des Herzogs, die Koketterie Maddalenas, der Schred Gildas, die Gefühle der Liebe Rigolettos für seine Tochter und der Rache gegen den Herzog sind in starker bewunderungswürdiger Fassung melodisch verbunden und unter voller Wahrung der Charaktereigentümlichkeiten der vier verschieden empfindenden Personen zu einem wirkungsvollen Ganzen gestaltet. Die Chöre sind schwach, flüchtig hingeschrieben, haben aber zum Schluß der Oper eine eigenartige Verwendung gefunden. Durch Brummstimmenchöre, mit geschlossenem Munde in chromatischen Vokaltrizen hinter der Scene gesummt, werden Windstöße, das Unwetter und der Sturm des letzten Aufzugs charakterisiert. Es war dies nicht neu. Auch andere Meister hatten sich schon vor Verdi dieses Mittels bedient, hatten es aber durch Übermaß abgeschwächt und um seine Wirkung gebracht. Verdi ist stets rasch und kurz. Wenn er etwas Auffsehen-erregendes hervorgebracht hat, so beharrt er nicht dabei, sondern geht zu etwas anderem über.

Carlo Perinello spricht sich dahin aus, daß „Rigoletto“ als Ganzes genommen, ein geniales Werk sei, wenn aber jemand in diesem Werke auf die Suche nach interessanten Einzelheiten gehen wollte, er staunen müsse über die wunderbaren Schönheiten, auf die er bei jedem Schritte stoßen werde. Im „Rigoletto“ ist alles schön, hervorragend

aber ist der letzte Aufzug und besonders das Quartett. In dieser Oper ist die Verfeinerung der Formen und Motive, welche in „Luiza Miller“ schon angedeutet wurde, ausgeführt. Die Rhythmen sind viel mannigfaltiger, die Harmonien viel interessanter und der Kontrapunkt viel kunstvoller als in den früheren Opern. Der Künstler tritt in dieser Oper überall in den Vordergrund. Es mag zwar dem modernen angelegten und an das Komplizierte so gewöhnten Ohre sicher manches hier und da im „Rigoletto“ allzu einfach, ja sogar banal erscheinen; freilich, der Meister hat sich darin dem Geschmacke seiner Zeit bis zu einem gewissen Punkte gefällig erwieisen; aber kann ein solcher Vorwurf berechtigt sein bei den unvergleichlichen Schönheiten und bei der so tief empfundenen Dramatik des ganzen Werkes?“

Venedig nahm „Rigoletto“ mit rauschendem Beifall auf. Aber der Erfolg war nicht überall der gleiche. Der Mißerfolg an einigen Theatern blieb nicht aus, die Oper fiel sogar hier und da durch. Aber war dies nicht auch das Schicksal des „Fidelio“ und des „Barbier von Sevilla?“ Die Oper „Rigoletto“ hat sich ihren Weg gebahnt, sie beherrscht die Spielpläne der Theater und die Gastrollenverzeichnisse gesanglicher Größen und es ist nicht anzunehmen, daß sie zunächst dort weichen werde.

Verdis Oper „Rigoletto“ ist in drei Aufzügen komponiert, mit einer Verwandlung im ersten Aufzug, die sich allerdings ihrer schwierigen Aufstellung halber als ein besonderer Aufzug darstellt. Es wird deshalb vernünftigerweise „Rigoletto“ in vier Aufzügen gegeben.

Die deutsche Übersetzung von „Rigoletto“ stammt aus der Feder von J. 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 mit einem Verzeichnis der von ihm übersetzten Opern, die besonders zu nennen sind, findet sich in dem Opernbuche: „Der Liebestrank“, Univ.-Bibl. Nr. 4144, Seite 8 bis 11.

Eine französische Übersetzung besorgte Eduard Duprez. Die Oper wurde in derselben mit großem Erfolg zu Paris den 24. Dezember 1863 im alten Théâtre lyrique zum erstenmal aufgeführt. In der „Großen Oper“ wurde „Rigoletto“ in derselben Übersetzung zum erstenmal den 27. Februar 1885 gegeben.

In Rom, wo „Rigoletto“ einige Monate nach der Venediger Uraufführung gegeben worden war, mußte auf Befehl der übermäßig besorgten päpstlichen Regierung der Titel in „Viscardello“ geändert werden, man erlaubte sich weitgehende Striche aller Art, wollte Gilda nicht sterben lassen und die Handlung mußte außerdem in dem feyerlichen Boston spielen, wobei der böse „Herzog von Mantua“ in einen englischen Gouverneur verwandelt wurde, ebenso wie später in Verdis „Maskenball.“

Verdi war eine gerade offene Natur, die sich ungezwungen gab. Besonders Theaterdirektoren trat er in jüngeren Jahren, als es sich um seine ersten Werke handelte, mit einer Starrköpfigkeit entgegen, die Anfänger sonst aus guten Gründen vermeiden müssen. Sein Selbstvertrauen ließ ihn auf einem Standpunkt beharren, der unerschütterlich war, der Vorurteile und kleinliche Interessen nicht anerkannte. Ihm stand das „künstlerische Vollkommene“ unantastbar als ein Ziel vor Augen, das er erreichen mußte. Diese Hartnäckigkeit seinen Endzwecken gegenüber hatte sich auf sein ganzes Sein und Denken übertragen, und mancher Zug in seinem Leben, zuerst als Eigensinn erscheinend, zeigt sich im milderen Lichte, wenn die geschätzte Eigenart Verdis als ein Grundbegriff betrachtet wird, der ihm in Fleisch und Blut übergegangen war. Die Beharrlichkeit, die er in seinem künstlerischen Wesen zur Schau trug, war schließlich seine zweite Natur geworden, und wenn er nicht wollte, dann war eben nichts auszurichten. Sein Privatleben zeigt viele Züge, die einen Unterschied der Person nicht gelten lassen.

Daß mußte auch der jetzt regierende König von Italien Victor Emanuel, als er noch Kronprinz war, erfahren. Er hatte aus der griechischen Geschichte einen Stoff zu einer Ballade geformt, womit seine königliche Mutter, die kunstsinige Margherita, zu ihrem Geburtsstage überrascht werden sollte. Verdi war außersehen, die Dichtung in Musik zu setzen, und der Kronprinz ging ihn dieserhalb an. Der Komponist antwortete schlankeweg: „Königliche Hoheit, ich habe anderthalb Stunden nötig gehabt, das Gedicht zu lesen; sollte man es singen, wäre dazu ein ganzer Tag erforderlich; der aber, der es in Musik setzen sollte, müßte weit jünger sein als ich, der unterthänigste Diener Eurer königlichen Hoheit.“

Wenn bei der jetzt üblichen schnellen Berichterstattung die Journalisten den Meister über eine neue Oper befragten und mehr wissen

wollten, als überhaupt zu sagen war, zeigte sich seine Starrköpfigkeit wohl ganz am Platze. Ein bedeutender französischer Musikbeurtheiler suchte es unter allen Umständen durchzusetzen, einer Probe des „Diello“ in Mailand beizuwohnen. Verdi sagte ihm mit größter Liebenswürdigkeit, daß der Besuch der Proben nicht gestattet sei, und er könne keine Ausnahme machen. Der Referent meinte, daß er seinen Bericht nun nicht so eingehend abfassen könne, es werde eine schnelle Abendarbeit geben, der man am nächsten Tage den flüchtigen Eindruck unvoretheilhaft ammerken müsse. Da lächelte Verdi überlegen und entgegnete, indem er den Stolz vor der Eitelkeit nicht weichen ließ: „Ich bin trostlos, Verehrtester, doch ich schaffe nicht für den folgenden Tag.“

Mit dem zunehmenden Alter mag sich diese Eigensinnlichkeit noch gesteigert haben. Zumal wenn er sich auf seinem Landgute Sant Agata aufhielt, war er nur Landwirt. Da wurde kein Rind, kein Kalb, kein Pferd verkauft, wovon er nicht wußte und wobei er den Preis nicht bestimmte. Auch im Feldbau und in der Viehzucht wußte er Bescheid, ebenso wie in den Tonssystemen. Nahm ihn seine Bewirtschaftung in Anspruch, dann ließ er sich auch nicht stören. Das erfuhr sogar einmal das Mitglied eines regierenden Hauses bei einem beabsichtigten Besuche. Verdi war einfach nicht zu sprechen.

Pünktlichkeit war ihm oberstes Gesetz. Sein Landsitz Sant Agata ist von der nächsten Eisenbahnstation Fiorenzuola d' Arda ein und eine halbe Stunde entfernt. Gedachte er zu reisen, so war er schon früh zur Stelle und begegnete ihm das Ungemach, daß der Zug Verspätung hatte, dann beschuldigte er die Eisenbahnverwaltung, daß sie ihm seine kostbare Zeit „mause.“*) Niemals hat er von der Preisermäßigung Gebrauch gemacht, die ihm sein Amt und seine Würde als Senator gestattete, er bezahlte voll wie jeder andere Reisende. Peinlich berührte es ihn, als Signore Senatore angerebet zu werden. Am liebsten hörte er den „Maestro Verdi.“

Manch hübsches witziges Wort ist von dem Meister bekannt, das den Kern der Sache traf. Er besuchte einst eine befreundete Familie in Parma, und die Frau des Hauses veranlaßte ihre Tochter, dem Meister etwas auf dem Klavier vorzutragen. Verdi ließ es in Ge-

*) Wörtlich, denn Verdi gebrauchte das Verbum „furare,“ d. h. mausen.

buld über sich ergehen und um seine Meinung gebeten, antwortete er: „Ich finde, Ihr Fräulein Tochter hat eine äußerst religiöse Erziehung genossen.“ — „Warum?“ — „Weil sie genau nach den Geheßen der Bibel spielt.“ — „Wieso?“ — „Ihre Linke weiß nicht, was die Rechte thut.“

Es ist bekannt, daß Bühnenkünstler sehr abergläubisch sind. Wenn auch Verdi frei davon war, so hat ihm doch der Aberglaube seiner Freunde einmal das Leben gerettet. Es war im Jahre 1849, als in Neapel „Luisa Miller“ aufgeführt werden sollte. Die Italiener, besonders die Neapolitaner, glauben an den „bösen Blick“ und ein in Neapel wohnender Komponist Capecelatro, der für Verdi schwärmte und sich ihm gern vorstellen wollte, stand in dem Ruf, ein solcher „Zettatore“ zu sein. Kaum war Verdi in Neapel angekommen und hatte im Hotel de Russie Wohnung genommen, so überwachten auch seine Freunde schon die Eingangsthür, und wenn Capecelatro sich sehen ließ, so wurde er ohne Erbarmen fortkomplimentiert. Am Abend der Vorstellung war nun alles gut bis zum dritten Aufzug verlaufen. Verdi stand auf der Bühne, als jählings ein junger Mensch mit wilder Gebärde aus der Coullisse auf ihn losstürzt und ihm um den Hals fällt. Der Komponist tritt betroffen zurück, reißt den Zubringlichen einige Schritte mit sich fort, und plötzlich fällt eine Coullisse auf der Stelle nieder, wo Verdi sich soeben befunden hatte. Wer hatte ihn gerettet? Capecelatro! Denn er war der Ungeflümte, der sich heimlich Zutritt zur Bühne verschafft hatte. Er hatte das Leben Verdis gerettet, aber während die beiden ersten Aufzüge der Oper recht günstige Aufnahme gefunden hatten, fiel der dritte Aufzug ab, was Verdis Freunde dem „Zettatore“ zuschrieben.

Sobald die Anstrengungen der Opernspielzeiten vorüber waren, eilte Verdi auf sein Landgut. Hier auf seiner Scholle, die er aus einer Brutta terra, einem unbebauten Lande, wie er zu sagen pflegte, zu einem idyllischen Fleckchen Erde durch seine energischen Hände umgewandelt hatte, hier, wo er losgelöst von allen gesellschaftlichen Formen so recht nach Herzenslust leben konnte, hier fühlte er sich glücklich und behaglich. Wie so viele bedeutende Männer, die sich aus dem öffentlichen Lobe und dem Weisrauch, der von den Mätken einer lobenden Begeisterung aufwirbelt, nichts machen, ging Verdi einer solchen aufgezwungenen Bürde aus dem Wege. Alles Formelle

war ihm überhaupt verhasst, was er auch in seiner einfachen Kleidung bewies, auf die ein Mann in seiner Stellung gewiß etwas mehr hätte geben müssen. Die größte Abneigung hatte er gegen einen Cylinderhut. Selbst bei Anlässen, wo man diesem unvermeidlichen Übel nicht entfliehen konnte, blieb der unbequeme Schmutz verpönt. Verdi trug stets einen großen, weichen leichten Filzhut, der sein Gesicht tief beschattete. In Sant Agata vertauschte er ihn mit einem breittrempigen Strohhut. Einen Komponisten vermutete der Vorübergehende in diesem einfachen gebräunten Landmann nicht. Die dringenden Vorstellungen seiner Freunde waren vergeblich. Er entgegnete lachend: „Denkt ihr, ich werde, wenn ich mal nach Cremona oder sonst wohin fahre, mich mit dem abscheulichen Cylinderhut belasten? Da hätte ich mir ja in den heißen, sonnigen und staubigen Straßen der Stadt in der ersten Viertelstunde eine prächtige Gehirnentzündung zugezogen.“

Nach Cremona fuhr er übrigens sehr gern. Noch im späten Alter konnte man sehen, wie er mit jugendlicher Frische das Wägelchen auf der einsamen Landstraße selbst dahin lenkte. Er stieg in der Albergo Capello ab, nahm an einem kleinen Tischchen Platz und verzehrte eine bescheidene Erfrischung. Er, der schweigsame sympathische Besucher erfreute sich eines besonderen Vorzuges: Alle respektierten seinen Platz, die Tavolina Verdi: das Verdi-Tischchen. Hier habe er auch, wie erzählt wird, bei einem Frühstücken das „Miserere“ aus dem „Troubadour“ komponiert.

Zum Pfingstfest des Jahres 1877 leitete er beim 54. rheinischen Musikfest in Köln sein herrliches Requiem persönlich, nachdem er es vorher selbst einstudiert hatte. Trotzdem er sich im vollen Glanze seines Ruhmes sonnte, blieb er der einfachste, bescheidene und liebenswürdige Mann. Er beteiligte sich an geselligen Vergnügungen, bei Billardspiel und Tanz und zeigte dennoch neben einer auf allen Gebieten überraschenden Bildung auch dort seine auffallende Vorliebe für die Landwirtschaft. Die helle Freude leuchtete aus seinen Augen, wenn er auf seinen Viehstand, seine Pferdezucht und auf die neuesten landwirtschaftlichen Maschinen zu sprechen kam, mit denen er seine Musteranlagen ausgestattet hatte. Beeinflussen ließ er sich durch die äußerlichen Ehrungen nicht. Er sprach sich über Chor und Orchester sehr lobend aus, dagegen genügte ihm das Soloperpersonal nicht. Er schätzte das Können der Sänger, doch vermischte er padenden drama-

tischen Ausdruck. Er nahm mit seiner Gattin als Ehrengast an dem Festbankett teil, und sonst kein großer Redner, beantwortete er dankend alle Toaste kurz in französischer Sprache, da er der deutschen nicht mächtig war.

Es wird manches über die Art und Weise erzählt und sogar mit psychologischen Erklärungen verknüpft, wie die einzelnen Komponisten zu schaffen pflegen. Diese Frage ist bei Verdi, wenigstens in seiner Jugend, sehr einfach gewesen: wo er ging oder stand, da stizierte er seine musikalischen Einfälle. Oft hatte die fliegende Hand nicht schnell genug schreiben können, um die Fülle der Gedanken aufs Papier zu bringen. Seine musikalischen Ideen stürmten dahin wie der rauschende Gebirgsbach, der durchs Felsenbett sprudelt und rastlos weiter hastet.

In späteren Jahren, als er sich bewußt war, was der Name Verdi für einen Klang hatte, da wurde er gewissenhafter, sorgfältiger. Er bestrebte sich, das Übermaß einzudämmen, das Ungehörige abzustreifen und den feinsinnigen formgewandten Musiker zum Ausdruck kommen zu lassen. Dabei bedurfte er nicht des schwelgerischen Anblicks einer mit Knaftmandeln und Rosinen gefüllten Dessertschale, wie sie Ruber gern bei seinen Arbeiten vor sich sah; viel eher neigte er zur Schwärmerei Saint-Saëns', der in der unermeßlichen Weite der Natur auf Seereisen seine Begeisterung für die Musik entflammte. Verdi zog sich engere Grenzen; auch er ließ die Natur mit ihrem stillen Zauber auf sich wirken und dies konnte er nirgends besser, als auf seinem idyllischen ruhigen Landstz Sant Agata. Hier in seinem Arbeitszimmer, das ihm gleichzeitig als Schlafgemach diente, saß er manche Nacht an seinem Flügel. Thür und Fenster nach dem Parke, den das zaubervolle Mondlicht übergoß, waren geöffnet; aus den Narzissen- und Veilchenbeeten stiegen süße Düfte auf, und es erschallte hier und da der tiefe volle Gesang eines die Ruhe auffuchenden Vogels. Da erwachte die Schaffenskraft des Meisters und er unternahm es, die letzten Geheimnisse der Menschenseele zu offenbaren.

Auch anderswo suchte er sich Ruhe zu verschaffen. So in Montecatini, welches er in seinen letzten Lebensjahren zum Sommer aufsuchend pflegte. Hier bekam Verdi einst Besuch und wies seinen Freund in ein Zimmer, welches man einem Gaste sonst nicht anzubieten pflegt, so klein und eng war es. Dabei äußerte er in seiner gelassenen

Art: „Ich habe zwar noch zwei größere Zimmer, die aber zur Zeit alle mit Gegenständen angefüllt sind, welche ich für die Sommerzeit gemietet habe.“ Dabei öffnete er eine Thür, und es zeigten sich in zwei weiten Sälen tadellos nebeneinander aufgestellt wie Soldaten etwa hundert Veiertästen! Auf das Erstaunen seines Besuchers meinte Verdi: „Nicht wahr, so viel Drehorgeln hast du noch nicht auf einmal beisammen gesehen?“ Dann fuhr er fort: „Als ich hierher kam, mußte ich von früh bis spät erleben, wie mir die Melodien aus dem „Troubadour“, „Rigoletto“, „Ernani“, „Maskenball“, und der „Traviata“ vorgeorgelt wurden. Das ging mir über den Spaß. Ich mietete von jetzt ab bis zum Herbst so nach und nach das ganze Arsenal zusammen, habe nun Ruhe, und wenn sie mich auch 1500 Lire kostet, so kann ich doch ungestört arbeiten.“

Ebenso wie er die Fülle der Drehorgeln verpönte, war ihm ein anderes Instrument nicht willkommen. In einer befreundeten Familie befand sich ein Sonderling, der alle Marter- und Folterwerkzeuge, deren er habhaft werden konnte, zu einer seltsamen Schau- stellung vereinigte. Auf diesen wunderlichen Sport bildete sich der Sammler nicht wenig ein. Verdi hörte seine Mitteilungen an, und als nach einer längeren Erklärung allgemeines Schweigen herrschte, sagte er unbefangen: „Und das wichtigste Marterinstrument besitzt Ihre kostbare Sammlung doch noch nicht.“ — „Und das wäre?“ — „Das Klavier!“ meinte Verdi schmunzelnd.

Verdis letzter Brief ist vom 30. Dezember 1900 datiert und an Giuseppe de Amici in Genua gerichtet. In diesem Schreiben heißt es: „Ich teile Ihnen mit, daß ich in den ersten Tagen des Februar nach Genua zu reisen gedenke. Was meine Gesundheit betrifft, so bin ich nach Ansicht der Ärzte nicht krank, allein ich fühle, daß mich alles müde macht. Ich kann nicht lesen, nicht schreiben, sehe wenig und höre noch weniger und was das wichtigste, die Beine versagen mir den Dienst. Ich lebe nicht, ich vegetiere. Was habe ich noch auf dieser Welt zu suchen?“ Zwei Wochen darauf wurde Verdi auf das Krankenlager geworfen.

Verdi hatte einen sehr schweren Lodesstampf; 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.

Der Totenschein des Maestro hat folgenden Wortlaut:

„Serie B. — Nr. 147. — Giuseppe Verbi.

Im Jahre 1901, am 27. Januar, vormittags 10 Uhr 20 Minuten, sind im Stadthause vor mir, dem Commendatore Giuseppe Ruffi, Bürgermeister und Standesbeamten der Gemeinde Mailand, der Rechtsanwalt Humbert Campanari und der Architekt Luca Beltrami erschienen und erklärten, daß heute um 2 Uhr 50 Minuten vormittags in dem Hause Nr. 29 der Via Manzoni Giuseppe Verbi, 87 Jahre alt, Musikmeister, wohnhaft in Sant Agata (Buffeto), geboren in Roncole (Buffeto), Sohn des verstorbenen Kaufmanns Carlo Verbi, gestorben sei. Der Verstorbene war Wittwer, aus erster Ehe der Margherita Varezzi, aus zweiter Ehe der Giuseppina Streponti. Bei diesem Akte sind gegenwärtig als Zeugen: Mira Francesco und Picozzi Modesto, beide wohnhaft in dieser Gemeinde. Dieser Akt wurde allen Anwesenden vorgelesen, die sich mit mir unterzeichnet haben: Advokat Umberto Campanari. Marchese Luca Beltrami. Advokat Francesco Mira. Advokat Modesto Picozzi. — Giuseppe Ruffi.“

Das künstlerische Testament Verbis lautet folgendermaßen: „Mein Wunsch ging dahin, mit einem Fuße in der musikalischen Vergangenheit, mit dem anderen in der musikalischen Zukunft zu stehen, denn die Zukunftsmusik flößt mir keine Furcht ein und ich verspüre keine Abneigung vor ihr. Den jungen Schülern sage ich: Übt euch beständig hartnäckig in der Fuge, bis eure Hand hinreichend frei und stark geworden ist, um die Note nach eurem Willen zu beugen. Bemüht euch, mit Sicherheit zu komponieren und ohne Künstelei zu modulieren. Studieret Palestrina und einige seiner Zeitgenossen, dann geht zu Marcello über und richtet eure Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Recitative. Wohnt einigen Vorstellungen moberner Opern bei, ohne euch von den harmonischen und instrumentalen Schönheiten verblüffen zu lassen und hütet euch vor dem verminderten Septimenaccord, der Zuflucht der anspruchslosen Nichtskönner. Nach solchen Studien, denen sich eine gründliche litterarische Bildung beigesellen muß, lege der Jüngling die Hand aufs Herz und komponiere und falls ihn die Natur künstlerisch veranlagt hat, wird er Komponist sein.“

So einfach wie das Leben 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 Beisehung 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 Annunziatenordens 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 gestattet war, Verstorbene innerhalb der Stadt beizusetzen, genehmigte das Parlament ein dahin gehendes Ausnahmegesetz. Am 27. Februar 1901 wurde das sterbliche Teil Verdis und seiner Giuseppina den Grübern entnommen und von dem Monumentenfriedhof nach dem Musikerheim getragen, wo sie, inmitten seiner Lieblingschöpfung, in der kleinen Kapelle ihre letzte Ruhestätte fanden.

Wie so häufig bedeutende Persönlichkeiten nach ihrem Tode in ein unerquickliches Gerede verwickelt werden, so erging es auch Verdi. Kaum hatte er die Augen geschlossen, da tauchten nacheinander zwei Frauen auf, die angaben, seine außerehelichen Töchter zu sein. Die eine, geboren 1839, nannte als ihre Mutter die große Sängerin Malibran, was insofern hinfällig ist, als diese Königin des Gesanges bereits 1836 gestorben war. Die andere war nach Amerika verheiratet. Sie will als Kind unbekannter Eltern in das Findelhaus zu Venedig aufgenommen, und später Pflegeleuten übergeben worden sein. In der Urkunde, die sie mitbekommen, stände ihr Name „Abelaide Verdi.“ Von frühesten Kindheit an habe man ihr immer von ihrem Vater als einem berühmten Musiker erzählt, der für sie sorgen werde. Ja sogar Verdi selbst habe ihr das in späteren Jahren versprochen. Wer die große Menschenfreundlichkeit und die aufopfernde Hingabe des Komponisten für die Wohlfahrt aller Kranken, Verlassenen und Hilfsbedürftigen gekannt hat, wird überzeugt sein, daß er, angenommen die Thatfachen entsprächen der Wahrheit, in diesem Falle pflichtgemäß und ausreichend geforgt hätte.

Chronologisches Verzeichnis der von Verdi komponierten siebenundzwanzig Opern nach dem Ort und der Zeit ihrer Uraufführung im Opernbuche „Amelia oder Ein Maskenball,“ Universal-Bibliothek Nr. 4236, Seite 32.

Die Erstaufführungen der Oper „Rigoletto“ erfolgten in den Städten:

- Venedig (Venice-Theater), 11. März 1851 (Uraufführung).
 Wien (k. k. Hofoper), 12. Mai 1852.
 Brünn, 8. Januar 1853.
 Stuttgart, 30. Januar 1853.
 Hannover, 25. Februar 1853.
 Braunschweig, 25. Januar 1854.
 München, 20. April 1854.
 Hamburg (Stadttheater), 24. September 1855.
 Paris (théâtre italien, italienisch), 19. Januar 1857.
 Koburg, 25. Dezember 1857.
 Darmstadt, 30. Dezember 1857.
 Gotha, 9. Februar 1858.
 Breslau, 15. März 1859.
 Mannheim, 14. April 1859.
 Frankfurt a. M. (Stadttheater), 24. Juli 1859.
 Berlin (Hofoper), 5. November 1860 und fanden bis 1. Juli 1901 einundfünfzig Vorstellungen statt.
 Schwerin i. M., 19. Dezember 1860.
 Neustrelitz, 8. November 1861.
 Weimar, 25. Januar 1863.
 Paris (altes théâtre lyrique, französisch), 24. Dezember 1863.
 Leipzig, 11. Januar 1871.
 Kassel, 17. September 1871.
 Dresden, 3. Dezember 1874.
 Paris (Große Oper), 27. Februar 1885.
 Dessau, 25. Dezember 1888.

Der italienische Klavierauszug zur Oper „Rigoletto“ ist erschienen bei J. Ricordi in Mailand.

Der deutsche Klavierauszug erschien in der Übersetzung von Johann Christoph Grünbaum in Hamburg bei Aug. Franz; in Wien bei G. A. Spina, Verlags- und Kunsthandlung; in Leipzig bei G. F. Peters.

Das vorliegende Regie- und Soufflierbuch, von dem Herausgeber mit der vollständigen Regiebearbeitung, mit den bei der Aufführung nöthigen 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.