

Konnotationen musikalischer Satztechniken  
im Schaffen von Giuseppe Verdi  
*Simon Boccanegra* im Kontext des Œuvres

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades  
der  
Fakultät Musik  
der  
Universität der Künste Berlin

vorgelegt von  
Veronika Ágnes Fánicsik  
aus  
Budapest

Gutachter: 1. Prof. Dr. Hartmut Fladt  
2. Prof. Dr. Signe Rotter-Broman

Die vorliegende Arbeit wurde 2022 als Dissertation von der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin angenommen.

## *Danksagung*

Während der langjährigen Arbeit an dieser Dissertation habe ich von vielen lieben Menschen Unterstützung erhalten, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Vor allem danke ich dem Betreuer meiner Dissertation, *Prof. Dr. Hartmut Fladt*. Wie er vor vielen Jahren in Wien auch meine Abschlussarbeit zu Verdis *Requiem* mit wertvollen Hinweisen und Ratschlägen betreute, so begleitete er auch diese Arbeit über die Jahre stets mit großer Neugier, fachkundiger und konstruktiver Kritik sowie der unablässigen Bereitschaft, mir jederzeit mit Hilfe, Feedback und Ermutigung beizustehen.

Vielen herzlichen Dank an *Prof. Dr. Signe Rotter-Broman* für die ausführlichen Konsultationen und die förderlichen Anmerkungen. Ihre hilfreichen Kommentare trugen sehr viel zur finalen Form der Arbeit bei.

Ich möchte mich bei *Prof. Dr. Margareta Saary* aus Wien für die ertragreichen Diskussionen und die hilfreichen Hinweise zu Beginn meines Projektes bedanken.

Ich danke herzlich *Susanne Ritzal* für ihr Engagement bei der Beschaffung schwer zugänglicher Notenmaterialien und für ihren großen Einsatz beim Korrekturlesen.

Vielen lieben Dank an *Michele Rovetta*, der sich bereitwillig mehrfach Zeit nahm um verzweigte italienische Texte zu diskutieren.

Herzlichen Dank nach Klagenfurt an *Herbert Murero* für seine große Hilfe beim Korrekturlesen.

Ich bedanke mich bei meiner lieben Schwester *Zsuzsanna Schmöe* für ihr stets offenes Ohr bei meiner Begeisterung für Verdi und für ihr Mitwirken am Korrekturlesen.

Ich danke von ganzem Herzen meinem Mann *Henrik Nánási*, sowohl für seine kompetenten Meinungen zu Verdis Musik als auch für seinen Beistand und seine selbstlose Rücksichtnahme in jeder Hinsicht über die langen Jahre, während diese Dissertation entstand.

Schließlich, aber nicht zuletzt danke ich meiner ganzen Familie und all den guten Freundinnen und Freunden, die an mich geglaubt und mich auch in schwierigen Momenten dieser langen Arbeit angespornt haben – und die auch die übliche Promovierenden-Parole („Jetzt kann ich nicht, muss ja an der Diss arbeiten!“) so oft von mir erdulden mussten.

Ihr Lieben, ab jetzt kann ich wieder.

# INHALT

## 1 Einleitung 6

- 1.1 Erkenntnisleitendes Interesse, These und Ziel der Dissertation 6
- 1.2 Methodik und Struktur der Arbeit 16
- 1.3 Literaturbericht 21

## 2 „Teufelsmühlen“-Harmonik 35

- 2.1 Ausgangspunkt: Die harmonische Progression beim Tod des Dogen in *Simon Boccanegra* 35
- 2.2 Voraussetzungen 42
  - 2.2.1 Grundlagen zur Struktur der „Teufelsmühlen“-Harmonik und zu ihrer Rezeption 42
  - 2.2.2 Die Verdi-Rezeption von Victor Fell Yellin in Bezug auf den „Omnibus“ 52
  - 2.2.3 Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens 59
  - 2.2.4 Die Vorlage des Satzmodells in Bonifazio Asiolis Lehrbüchern 61
- 2.3 „Teufelsmühlen“-Harmonik in Verdis weiteren Werken 74
  - 2.3.1 Das Satzmodell (Version A) ohne Modifikation 76
  - 2.3.2 „Teufelsmühlen“-Modelle (Version A) mit Varianten 87
    - 2.3.2.1 Abweichung durch Modifikation des Dominant-Septakkords mittels Aussparung des Klanges 87
    - 2.3.2.2 Abweichung durch Modifikation des Dominant-Septakkords mittels Verzicht auf die Septime zugunsten der Konsonanz 94
  - 2.3.3 Fortschreitungen mit Beteiligung des Sekundakkords 127
    - 2.3.3.1 Die Version B der „Teufelsmühle“ 127
    - 2.3.3.2 Der „Omnibus“ 136
- 2.4 „Teufelsmühlen“-ähnliche Klangwirkungen 140
  - 2.4.1 Die bei Verdi häufige Klangfolge in der Kombination der Versionen A und B 141
    - 2.4.1.1 Die Progression im ersten Akt von *Simon Boccanegra* 141
    - 2.4.1.2 Die Progression in Verdis weiterem Schaffen 143
  - 2.4.2 Weitere Kombinationen 154
- 2.5 „Teufelsmühlen“-Harmonik ohne oder mit instabiler Konnotation 165



### **3 Quintparallelen 175**

- 3.1 Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens 175
- 3.2 Quintparallelen in *Simon Boccanegra* 191
  - 3.2.1 Religiositäts-Kontexte 191
  - 3.2.2 Die Feierlichkeit ohne Bezug zum Religiösen 200
- 3.3 Quintparallelen in Verdis weiterem Schaffen 203
  - 3.3.1 Diatonische direkte Quintparallelen mit religiösem Bezug 203
  - 3.3.2 Diatonische Akzentquintparallelen mit religiösem Bezug 228
  - 3.3.3 Chromatische Quintparallelen als inhaltliche Differenzierung 235
    - 3.3.3.1 Bezüge zum „strafenden Gott“ und der Furcht davor 235
    - 3.3.3.2 Konnotation mit der Furcht ohne Gottes-Kontext 245
  - 3.3.4 Quintparallelen und die Konnotation mit dem Tod 249
    - 3.3.4.1 Instabile Konnotation mit dem Tod 258
  - 3.3.5 Quintparallelen als „Word painting“ und als satztechnische Selbstreflexion 265

### **4 Die „leere“ Quint und der Quint-Oktav-Klang 281**

- 4.1 Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens 284
- 4.2 Quint- und Quint-Oktav-Klänge in *Simon Boccanegra* 289
- 4.3 Der Quint- und Quint-Oktav-Klang in Verdis weiterem Schaffen 304
  - 4.3.1 Quint- und Quint-Oktav-Klänge als Konnotation mit Tod und Religiösem 304
  - 4.3.2 Quint- und Quint-Oktav-Klänge in konkreter Wortverknüpfung mit dem „Grab“, ausgehend von *Simon Boccanegra* 329
  - 4.3.3 Quint- und Quint-Oktav-Klänge in Verbindung mit dem Bedrohlichen 335
  - 4.3.4 Quint-Oktav-Klänge in Verbindung mit tänzerischem Charakter 364
    - 4.3.4.1 Das Tänzerische in Präsenz des Konnotations-Aspekts des Bedrohlichen 364
    - 4.3.4.2 Das Tänzerische ohne weiteren Konnotations-Aspekt 371
  - 4.3.5 Quint- und Quint-Oktav-Klänge als Komponente der Naturdarstellung 379

- 4.3.6 „Hornquinten“ in anderen Besetzungen und in Verbindung mit von der Naturdarstellung abweichenden thematischen Aspekten 391
- 4.3.7 Quint- und Quint-Oktav-Klänge ohne oder mit indirekt nachvollziehbarer Konnotation 400

## **5 Melodisch rotierende Motive 405**

- 5.1 Das tonumschreibende Kreismotiv 406
  - 5.1.1 Attribute des satztechnischen Phänomens 406
    - 5.1.1.1 Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens unter Bezugnahme auf die Rezeption des Motivs 411
    - 5.1.1.2 Die Relation von tonumschreibenden Kreismotiven zu Pendelmotiven 434
  - 5.1.2 Das tonumschreibende Kreismotiv in *Simon Boccanegra* 443
  - 5.1.3 Chromatische tonumschreibende Kreismotive in Verdis weiterem Schaffen 458
  - 5.1.4 Das tonumschreibende Kreismotiv in diatonischer Form 469
    - 5.1.4.1 Diatonische tonumschreibende Kreismotive in *Simon Boccanegra* 470
    - 5.1.4.2 Diatonische tonumschreibende Kreismotive in Verdis weiterem Schaffen 479
  - 5.1.5 Die Konnotation mit (besorgtem) In-sich-Kreisen der Gedanken 490
  - 5.1.6 Chromatisches Kreisen mit zusätzlichem Charakterzug der verminderten Terz 514
    - 5.1.6.1 Klagende und sorgenvolle Färbung des dreitönigen Bassklarinetten-Motivs im ersten Finale von *Simon Boccanegra* 514
    - 5.1.6.2 Tonumschreibende Kreismotive mit der verminderten Terz in Verdis weiterem Schaffen 519
  - 5.1.7 Das tonumschreibende Kreismotiv mit instabiler, anderweitiger oder keiner Konnotation 535
- 5.2 Das bogenförmige Pendelmotiv 540
  - 5.2.1 Bogenförmige Pendelmotive in *Simon Boccanegra* 541
  - 5.2.2 Bogenförmige Pendelmotive in Verdis weiterem Schaffen 550
    - 5.2.2.1 Das bogenförmige Pendelmotiv als Komponente spiegelbildlicher Gegenstimmenkonstitution 564

5.2.3 Das bogenförmige Pendelmotiv mit anderweitiger oder keiner  
Konnotation 569

## **6 Das in Sekundschriften pendelnde Dreiton-Motiv 575**

- 6.1 Attribute des satztechnischen Phänomens, ausgehend von *Simon Boccanegra* 575
- 6.2 Das Motiv und sein Ausdruck in Bonifazio Asiolis *Il Maestro di Composizione* 581
- 6.3 Das Motiv in Verdis weiterem Schaffen 585
  - 6.3.1 Halbtönige Pendelmotivik bei steigend–senkender Linienführung 585
  - 6.3.2 Halbtönige Pendelmotivik bei senkend–steigender Linienführung 599
    - 6.3.2.1 In Konnotation mit emotionaler Aufregung 608
  - 6.3.3 Struktureller Zusammenhang zwischen dem in Sekundschriften pendelnden Dreiton-Motiv und dem tonumschreibenden Kreismotiv 615
  - 6.3.4 Das ganztönig pendelnde Dreiton-Motiv 626
- 6.4 Zurück zu *Simon Boccanegra*: Varianten des Motivs im Amelia – Doge Duett im ersten Akt 631

## **7 Ausblick. Darstellung bisheriger Resultate als Basis weiterer Erforschungen 637**

- 7.1 Der Daktylos und seine Varianten 637
- 7.2 „Todesrhythmus“ als gleichzeitiger „Seufzer“-Gestus: Die anapästische Formel bei aufsteigendem Halbton mit der Wirkung von Doppelvorschlägen 653
- 7.3 Sextakkordketten 672

## **8 Zusammenfassung 693**

### **Bibliographie 711**

#### I. Quellen 711

- A) Notenmaterial 711
- B) Briefe 717
- C) Musiktheoretische Quellen 717

#### II. Sekundärliteratur 718

### **Abbildungsverzeichnis 730**

# 1 Einleitung

## 1.1 Erkenntnisleitendes Interesse, These und Ziel der Dissertation

Wenn der vergiftete Dogen in Giuseppe Verdis *Simon Boccanegra* am Schluss der Oper seine letzten deklamatorischen Worte vor seinem Tod singt, wird jene Harmonik in langen Liegetönen und bei deren minimalen Veränderungen hörbar, deren Klangfolge aus folgendem Gerüst besteht<sup>1</sup>:

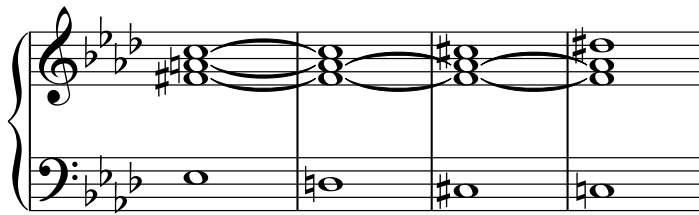


Abb. 1 – 1 Harmonisches Gerüst des Abschnitts beim Tod des Dogen in G. Verdis *Simon Boccanegra*, Akt 3, letzte Szene

Diese bei chromatisch absteigendem Bass erklingende harmonische Folge kann dabei nicht nur als ein – im deutschsprachigen Raum unter dem Namen „Teufelsmühle“ bekannt gewordenes – Satzmodell erkannt werden, sondern zugleich als eine Fortschreitung, die bei Verdi nicht erst mit dem Tod von Dogen Boccanegra in Erscheinung tritt: Schon Titelheld Attila in Verdis gleichnamiger Oper von 1846 wurde das Verhängnis unter gleichen „harmonischen Umständen“ verkündet<sup>2</sup>:

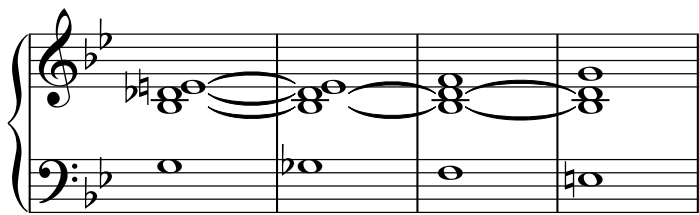


Abb. 1 – 2 Harmonisches Gerüst des Abschnitts beim Tod von Attila in G. Verdis *Attila*, Akt 3, letzte Szene

Die auffällige Kongruenz der musikalischen Satztechnik bei beiden harmonischen Gerüsten geht also zugleich mit einer Kongruenz der dramatisch-inhaltlichen Situation als dem Sterben in beiden Opern einher. Und wir wissen von diesem Harmonisierungsmodell

<sup>1</sup> Vgl. Partitur S. 398 f. bzw. Klavierauszug S. 244 f. Ziff. W bis AA.

<sup>2</sup> Vgl. Partitur S. 372 f. bzw. Klavierauszug S. 252 f., T. 303-312.

namens „Teufelsmühle“ auch, dass es in der Literatur – um hier gleich einen weiteren Punkt zunächst ohne jede Erörterung vorwegzunehmen – häufig „mit Unsicherheit, Melancholie, Trauer, Schrecken, dem Erhabenen oder Tod [assoziiert]“<sup>3</sup> wird.

Bereits jene Analysen von Giuseppe Verdis Musik, die von der Autorin der vorliegenden Arbeit in ihrem Studium unternommen wurden und sich auf viele Werke des Komponisten erstreckten, bildeten die Grundlage der Beobachtung, dass das Auftreten bestimmter kompositionstechnisch-satztechnischer Phänomene bei Verdi sehr häufig mit jeweils gleichen oder einander stark ähnelnden dramatisch-inhaltlichen und textlichen Kontexten einhergeht.

Dass bestimmte rhythmische Gebilde mit konsequenten Konnotationen in Verdis Schaffen in Erscheinung treten, verdeutlichten bereits die 1972 von Frits Noske auf dem *III. Congresso Internazionale di Studi Verdiani* in Mailand präsentierten Forschungsergebnisse zu drei sich in der Tradition des Todes-Topos entfaltenden grundlegenden Formen von anapästischen Gebilden als „Todesrhythmus“<sup>4</sup>, wodurch die werkübergreifende Bedeutung dieser Formel als Verknüpfung mit der Todesthematik auch in Verdis Schaffen anschaulich wurde.

Nach Noskes „nur“ auf den rhythmischen Bereich konzentrierter Darstellung erscheint die Frage umso berechtigter, ob eine gleichartige Folgerichtigkeit auch bezüglich weiterer, über die Rhythmik hinausgehender konkreter satztechnischer Phänomene in Verdis Schaffen so umfassend und über einzelne Kompositionen hinaus nachvollziehbar sei, dass dadurch die Notwendigkeit entsteht, die Verknüpfung bestimmter satztechnischer Erscheinungen mit außermusikalischen Konnotationen als einen relevanten Faktor von Verdis Kompositionstechnik anzusehen.

Dass diese Erscheinungen die Aufmerksamkeit als solche Phänomene auf sich ziehen, bei denen sich die jeweils vorhandenen thematisch-inhaltlichen Aspekte sehr häufig als gleichartig und sogar übereinstimmend herausstellen, geht damit einher, dass sie sich

---

<sup>3</sup> Marie-Agnes Dittrich: „Teufelsmühle“ und „Omnibus“, in: *ZGMTH* 4/1-2 (2007), S. 107-121, hier S. 116.

<sup>4</sup> Frits Noske: „Verdi and the Musical Figure of Death“, in: Mario Medici und Marcello Pavaranti (Hrsg.): *Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1974, S. 349-386. Der Beitrag ist auch als „The Musical Figure of Death“ (Kapitel 8) mit Ergänzungen (als englischen Übersetzungen zu Libretto-Stellen) und winzigen Änderungen in dem 1977 erschienenen Buch des Autors, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague (Martinus Nijhoff) 1977, S. 171-214, publiziert. Noske hält grundsätzlich drei rhythmische Typen für den „Todesrhythmus“ fest (im Metrum von einem Anapäst, einem „double resolved“ Jambus und einem Päon), vgl. Noske, *Signifier*, S. 172. Der Autor behandelt mehrere Stellen aus verschiedenen Opern, darunter auch welche in *Simon Boccanegra*, vgl. dazu insb. S. 196 f. Die von Noske bereits umfassend präsentierten Resultate in Bezug auf den anapästischen „Todesrhythmus“ bilden keinen Forschungsgegenstand für die vorliegende Arbeit.

zugleich – oder besser: vor allem – auch als satztechnische Phänomene auffallend erweisen: entweder durch ihre akustische Erscheinungsform oder durch ihre bemerkenswerte satztechnische Beschaffenheit, die hinsichtlich mancher Phänomene auch als außerordentlich oder irregulär bezeichnet werden kann, oder durch beides.

Auf einzelne satztechnische Ereignisse und ihre möglichen werkübergreifenden Konnotationen richtet sich die Konzentration in der Verdi-Forschung seit Noskes Veröffentlichung jedoch nur in geringem Maße. In dieser Hinsicht ist zwar eine partikuläre Zuwendung – in Bezug auf einzelne Werke bzw. Werkgruppen – zur Motivik bzw. Melodik und zur Instrumentation in der Literatur – zu der noch sowohl im späteren detaillierten *Literaturbericht* in dieser *Einleitung* als auch in eigens die Rezeption behandelten Kapiteln der Arbeit Konkretes erörtert wird – registrierbar, aber dies betrifft vor allem eine „entgegengesetzte“ Perspektive, d.h. die Untersuchung eines in mehreren Opern gemeinsamen oder vergleichbaren dramatischen Aspekts. Erkenntnisse zu Konnotationen in Verdis Schaffen wurden im Bereich der Harmonik und Stimmführung auch durch spätere Forschungen nicht grundlegend erweitert. Wenn Anselm Gerhard 2013 noch schreibt: „Beim derzeitigen Forschungsstand ist es nicht möglich, präzise Aussagen zu Verdis harmonischen Vorlieben zu machen“<sup>5</sup>, so konnte dieses Desiderat auch für Verdis Verwendung von einzelnen harmonischen Phänomenen mit ihren Konnotationen bis zu den letzten Jahren als gültig betrachtet werden<sup>6</sup>. Umfassende Untersuchungen, welche sich auf harmonische Phänomene mit ihrer werkübergreifenden konnotativen Rolle in Verdis Schaffen konzentrieren, fehlen.

Der Sachverhalt, dass bestimmte satztechnische Phänomene nicht nur als Grund oder Resultat kompositionstechnischer Überlegungen und Bedingungen erscheinen, sondern zugleich aufgrund ihrer mit sich getragenen semantischen Aufladung vom Komponisten „eingesetzt“ wurden, ist ein wichtiger Aspekt in Verdis Kompositionstechnik. Die Kenntnis dieser Konnotationen bereichert die musikalische Analyse mit einer differenzierteren Herangehensweise und kann dazu beitragen, dass Relationen zwischen Musik und

---

<sup>5</sup> Anselm Gerhard: “Die Suche nach der treffenden Melodie“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 223-233, hier S. 230.

<sup>6</sup> Die methodische Betrachtung von jenem Sachverhalt in Verdis kompositorischer Sprache, dass auch einzelne harmonische Ereignisse als Zeichen inhaltlich-dramatischer Äußerungen in Erscheinung treten können, bekundet der 2017 veröffentlichte Beitrag von Giorgio Sanguinetti und Deborah Burton zu vier verschiedenen (nichtnormativen) Behandlungs-Typen des Quartsextakkordes bei Verdi. Vgl. Giorgio Sanguinetti/Deborah Burton: “Verdi’s Six-Fours and the ‘parola scenica’”, in: *Music Theory and Analysis* 4/1 (2017), S. 61-90. Das satztechnische Phänomen Quartsextakkord bildet für die vorliegende Arbeit keinen Gegenstand.

Dramaturgie und/oder Text im Sinne des Komponisten verstanden und analytisch interpretiert werden.

Die Autorin der vorliegenden Arbeit entwickelte die These, dass bestimmte satztechnische Phänomene von Verdi zum überwiegenden Teil mit Konnotationen eingesetzt werden. Dies gilt im Bereich der Harmonik bzw. Stimmführung für die „Teufelmühlen“-Harmonik, die Quint- und Quint-Oktavklänge sowie die Quintparallelen; im melodisch-motivischen Bereich für die rotierende Motivik mit zwei verwandten Phänomenen wie dem tonumschreibenden Kreismotiv bzw. dem bogenförmigen Pendelmotiv sowie für das in Sekundschritten pendelnde Dreiton-Motiv. Die Verwendung des Begriffes Konnotation bezieht sich dabei auf den allgemeinen Wortgebrauch und bezeichnet in der vorliegenden Dissertation jene außermusikalisch-inhaltlichen Bezüge, welche anhand einer szenischen und/oder textlichen Situation in Verdis Werk mit den aufgezeigten satztechnischen Phänomenen in Erscheinung treten.

Die Oper *Simon Boccanegra* in der zweiten, endgültigen Fassung von 1881 wird in der vorliegenden Arbeit aus der Perspektive der oben besagten einzelnen satztechnischen Phänomene erläutert. Dabei fungiert die Oper zugleich als Ausgangspunkt für die Erläuterung sowie für eine vergleichende Darstellung in Bezug auf Verdis weiteres Schaffen: Dem analytischen Vorhaben, in *Simon Boccanegra* satztechnische Phänomene mit werkübergreifenden Konnotationen aufzuzeigen, wohnt notwendigerweise die immanente These inne, dass die besagten satztechnischen Phänomene als solche aufzufassen sind, welche in Verdis Kompositionstechnik mit Konnotationen auftreten. Die Argumentationslinie für die Erläuterung der in *Simon Boccanegra* vorhandenen satztechnischen Konnotationen inkludiert also eine parallele Funktion und dadurch eine implizite, jedoch fast größere Aufgabe, welche die Arbeit auf sich nimmt: zu zeigen, dass die Zusammenhänge zwischen den betreffenden satztechnischen Phänomenen und ihren außermusikalischen Bezügen keine Einzelfälle innerhalb dieser einen Oper darstellen, sondern in gleichartigen Zusammenhängen auch in Verdis weiterem Schaffen ersichtlich werden.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die oben genannten ausgewählten satztechnischen Phänomene in Zusammenhang mit ihren außermusikalisch-inhaltlichen Konnotationen bei Verdi aufzuzeigen und dabei deren sehr häufige Kongruenz zu demonstrieren.

Eine Präsentation von satztechnischen Phänomenen, die in einem kompositorischen Schaffen ausschließlich und lückenlos mit konsequenten Konnotationen in Erscheinung treten, kann weder seriös sein noch war es das Ziel dieser Dissertation. Dies hat nicht nur den Hintergrund, dass die Gestaltung musikalischer Texturen in einem Schaffensprozess durch verschiedene – sowohl kompositorische als auch äußerliche, sich aus den Umständen der Werkentstehung ergebende – Bedingungen beeinflusst werden kann, die über eine konsequente Verwirklichung von Satztechnik und ihrem inhaltlichen Zusammenhang dominieren können. Vor allem spielt bei einem notwendigerweise „unvollkommenen“ Resultat von einer jeden Aufstellung satztechnischer Phänomene und ihrer Konnotationen der Sachverhalt eine Rolle, dass für das Profil eines jeden musikalischen Geschehnisses gleichzeitig mehrere Parameter verantwortlich sind.

Wenn Julian Budden in seiner umfassenden und für die Verdi-Forschung grundlegenden dreibändigen Studie *The Operas of Verdi*<sup>7</sup> die Nachweisbarkeit von Verbindungen zwischen musikalischen Abläufen und Seelenzuständen („states of mind“) in Verdis Musik problematisiert, schreibt er, dass, wenn es nur nicht der Fall sei, dass ein Muster die konstante Physiognomie eines Leitmotivs oder eine exakte Reminiszenz darstelle, die Berücksichtigung von kontextbezogenen Modifikationen notwendig werde<sup>8</sup>. Die Feststellung des Autors ist zweifellos richtig – und gilt gewiss nicht alleine für Verdis Musik. Auch Buddens kritische Frage bei der Rezeption von Noskes oben zitiertes Studie zum „Todesrhythmus“ muss natürlich mit „Nein“ beantwortet werden, wenn er fragt: „But can we connect every appearance of each of these motifs with the idea of death?“<sup>9</sup>. Es ist selbstverständlich, dass musikalische Vorgänge stets im Zusammenwirken und in der gegenseitigen Abhängigkeit ihrer verschiedenen Faktoren auf unterschiedlichen Ebenen der kompositorischen Gestaltung entstehen und auch wahrgenommen werden. Zwangsläufig kann ein analytisch auf nur einer Ebene definiertes satztechnisches Phänomen wie der „Todesrhythmus“ auf der Ebene der Rhythmik, unter anderen Tempo-, Artikulations-, Taktart- oder melodischen und dynamischen Bedingungen (um nur einige von vielen entscheidenden Komponenten zu nennen) einen völlig andersartigen Charakter erhalten und demzufolge auch hinsichtlich der Konnotationen in einem anderen Zusammenhang stehen. In Wirklichkeit sind satztechnische Formeln in unterschiedlichen Kontexten ja auch gar keine „gleichen“ Formeln; aber unsere analytische Herangehensweise mit der Definition

---

<sup>7</sup> Julian Budden: *The Operas of Verdi*, 3 Bde., Bd 1: *From Oberto to Rigoletto* (1973), Bd. 2: *From Il Trovatore to La Forza del destino* (1978), Bd. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, (1981), Revised Edition, New York (Oxford University Press) 1992.

<sup>8</sup> Ebd., Bd. 2, S. 50.

<sup>9</sup> Ebd., S. 51.



aufgrund einer ausgesonderten Eigenschaft – unter jenen, mit denen wir mithilfe von Begriffen analytisch überhaupt umzugehen wissen – macht sie augenscheinlich „gleich“.

Jedoch, wenngleich bei einem – analytisch aufgrund nur eines Attributs bestimmten – satztechnischen Phänomen infolge der Vielfalt des Zusammenwirkens von verschiedenen Parametern mehrfache Konnotationen erkennbar sind – oder in manchen Fällen ggf. auch gar keine –, so eliminiert dies noch nicht seinen andererseits sehr häufigen Auftritt mit konsequent als kongruent erkennbaren inhaltlichen Aspekten. Wie auch Frits Noske in seiner bereits erwähnten Studie zu den „Todesrhythmen“ anmerkt, ist es gleichwohl möglich, dass ein und dasselbe modellhaft auftretende Gebilde sich auch mit mehreren unterschiedlichen außermusikalischen Bedeutungen verbindet<sup>10</sup>. Im Hinblick auf die Verknüpfung bestimmter musikalischer Elemente mit außermusikalischen Inhalten ist die entscheidende Frage also nicht, ob sich jede einzelne Erscheinung eines satztechnischen Gebildes ausnahmslos mit einem bestimmten thematisch-inhaltlichen Aspekt im Œuvre des Komponisten verknüpft, sondern eher jene, in welchen musikalischen und semantischen Zusammenhängen das jeweilige Gebilde aus welchen Gründen an mehreren Punkten in Verdis Schaffen wiederzuerkennen ist.

Bei der Erkundung dieser Frage anhand der zahlreichen Analysen einzelner Stellen in Verdis Schaffen schließt die vorliegende Arbeit eine Problematisierung der „Uneinheitlichkeit“ von satztechnischen Phänomenen und ihren Konnotationen mehrfach in sich ein. Durch die umfassende Berücksichtigung von Verdis Schaffen werden zum einen mehrfach mögliche thematische Verknüpfungen bei jeweils gleichen satztechnischen Phänomenen dargestellt. Zum anderen werden Varianten der satztechnischen Phänomene durch die gleichzeitige Bezugnahme auf mehrere Ebenen der kompositorischen Gestaltung festgehalten, was in vielen Fällen auch eine Unterscheidung in den Konnotationen zur Folge hat.

Als weitere Bezugnahme auf die „Uneinheitlichkeit“ der satztechnischen Phänomene werden musiktheoretische Kontexte als Kriterien für ihr Erscheinen konkretisiert und in den der Darstellung der jeweiligen satztechnischen Phänomene vorangehenden Kapiteln *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* von weiteren Möglichkeiten ihres Vorkommnisses genau differenziert.

---

<sup>10</sup> „It should be observed that in addition to the death connotation the motifs may call up other associations. The anapaestic formula, for instance, is often used in connection with battle and war, while Motif-b may refer to strong emotion, fear and trembling.” Noske, *Signifier*, S. 172.

Obgleich die behandelten musikalischen Stellen sowohl im Früh- als auch im mittleren und Spätschaffen Verdis untersucht wurden und in einer großen Anzahl in der vorliegenden Untersuchung vertreten sind, stellt die Autorin der vorliegenden Arbeit dennoch nicht den Anspruch auf eine lückenlose Gesamtdarstellung von sämtlichen Stellen in Verdis Gesamtschaffen, welche die benannten satztechnischen Phänomene aufweisen. Insbesondere bezüglich der Motivik ist darauf hinzuweisen, dass nicht sämtliche Stellen Verdis mit den entsprechenden linearen Gebilden in der Arbeit aufgezeigt werden.

Die dennoch vorhandene Vielzahl der angeführten Beispiele ist einerseits in der Zielsetzung begründet, für die These der Arbeit eine anschauliche, überzeugende Basis darzustellen, und andererseits in der Variabilität – was die konkreten Erscheinungen eines spezifischen satztechnischen Phänomens in der an jeder einzelnen Stelle individuellen musikalischen Umgebung betrifft. Verdis Kompositionsstil erfuhr in seinem über ein halbes Jahrhundert entstandenen Werk im Laufe der Jahre auf mehreren Ebenen eine beträchtliche Wandlung. Dessen ungeachtet ließen sich die beobachteten einzelnen satztechnischen Phänomene in Verknüpfung mit jeweils gleichartigen außermusikalischen thematisch-inhaltlichen Zusammenhängen unabhängig von Verdis unterschiedlichen Schaffensperioden finden. Tendenzen zur Häufung von bestimmten Begebenheiten in den späteren Werken – so z.B. von Quintparallelen oder von den im *Ausblick* behandelten Sextakkordketten – können zwar gewiss beobachtet werden, jedoch sind alle im Hauptteil ausgearbeiteten Konnotationen bereits in Verdis früherem Schaffen existent – natürlich in die jeweilige ästhetische und kompositionstechnische Sprache des Komponisten integriert. Somit kann gerade die Variabilität – jene der technischen Konkretisierungsform und des umgebenden musikalischen Kontextes genauso wie jene der umgebenden handlungsgeschichtlichen Aspekte – hinsichtlich der Fragestellung zu klären helfen, ob der kompositorische Einsatz der jeweiligen satztechnischen Phänomene ihren Konnotationen zuzuschreiben ist.

Die systematische Darstellung der satztechnischen Phänomene und ihrer Konnotationen konzentriert sich in der vorliegenden Dissertation auf Verdis Schaffen. Dass Verdi sich beim Gebrauch dieser satztechnischen Ereignisse jedoch auch auf Vorbilder stützt und, ob bewusst oder unbewusst, in der Musikhistorik wurzelnde und tradierte Sachverhalte hinsichtlich der mit diesen einhergehenden Konnotationen einerseits übernommen und andererseits individualisiert gehabt haben kann, wird hier erst in Grundsätzen dargelegt.

Diese Thematik erscheint einerseits als Bezugnahme auf Verdis Studien und musiktheoretische Quellen, andererseits als Hinweise auf den Gebrauch von gleichen

musikalischen Erscheinungsformen bei weiteren Komponisten und Werken mit fallweise gleichen Konnotationen. Konkrete und offensichtliche Übereinstimmungen zwischen Schuberts und Verdis kompositionstechnischem Umgang mit einer Modifizierung im „Teufelsmühlen“-Modell werden ebenso dokumentiert wie bestimmte Übereinstimmungen zwischen Haydn und Verdi oder Zusammenhänge zwischen letzterem und Rossini (oder manchen anderen Komponisten), jedoch ohne eine anknüpfende Darstellung von sicherstellenden Sachlagen für die hier als Möglichkeit artikulierte Bezugnahme Verdis auf die angedeuteten konkreten Werken anderer Komponisten.

Sowohl die Ausarbeitung der musikgeschichtlichen Implikationen der hier festgehaltenen Resultate als auch eine Darstellung von Gleichartigkeiten im Schaffen von Verdis zeitlich näherem Umfeld – wie z.B. Rossini, Bellini oder Meyerbeer – wären jedoch in einem nächsten Schritt dienlich, um Verdis Position in einer historischen Entwicklung hinsichtlich einzelner theoretischer Aspekte aufzudecken.

Obwohl die oben genannten satztechnischen Phänomene in der vorliegenden Dissertation zunächst innerhalb einer Oper, in *Simon Boccanegra*, veranschaulicht werden, ist dies nicht mit gängigen analytischen Herangehensweisen in der Verdi-Forschung gleichzusetzen, welche weitere – und hierbei dieselbe Oper betreffende – Arten von wiederkehrenden musikalischen Ereignissen aufzeigen.

An erster Stelle muss das Erscheinen der im motivischen Bereich der vorliegenden Arbeit thematisierten satztechnischen Phänomene mit Konnotationen von dem in manchen Opern Verdis zu beobachtenden kompositorischen Verfahren differenziert werden, in dem bestimmte melodisch-motivisch kongruente Gebilde an verschiedenen dramaturgisch miteinander in Beziehung stehenden Stellen in einer Oper wiederkehrend in Erscheinung treten. Solche Übereinstimmungen beziehen sich auf konkrete wiederkehrende Themen und Motive innerhalb eines Werks – in Anlehnung an französische Vorbilder<sup>11</sup> – und sie werden in der Fachliteratur über Verdi hauptsächlich als „Erinnerungsmotivik“ oder als „Leitmotivik“ rezipiert<sup>12</sup>, wenngleich „[m]it dem Verfahren Wagners, der [...] verschiedene

---

<sup>11</sup> Vgl. Anselm Gerhard: „Verdi-Bilder“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J.B. Metzler) 2013, S. 2-27, hier S. 15.

<sup>12</sup> Vgl. vor allem Joseph Kerman: „Verdi’s Use of Recurring Themes“, in: Harold Powers (Hrsg.): *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton, New Jersey (Princeton University Press) 1968, S. 495-510; sowie – teilweise mit Bezugnahme auf Kermans Aufsatz – Roger Parker: „Motives and Recurring Themes in *Aida*“, in: Carolyn Abbate/ Roger Parker (Hrsg.): *Analyzing Opera. Verdi and Wagner* (= *California Studies in 19<sup>th</sup> century Music*, Bd. 6), Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1989, S. 222-238. Für weitere Beiträge zu dieser Thematik bzw. zur Verwendung von „Leitmotivik“ und „Erinnerungsmotivik“ vgl. u.a. Josef Loschelder: *Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen* (= *Italienische Studien* Bd. 4), Stuttgart (Kommissionsverlag Deutsche Verlags-Anstalt) 1938 mit einem Kapitel

charakteristische Motive in ein unzertrennbares symphonisches Geflecht verwebt, [...] solche wiederkehrenden Melodien nichts zu tun [haben]<sup>13</sup>. Im Gegensatz zur in der vorliegenden Arbeit behandelten Thematik bleiben „Erinnerungsmotive“ oder „Leitmotive“ und die mit ihnen konnotierten dramatischen Bezüge werkimmanent. Auch jene terminologische Unterscheidung innerhalb von „recurring themes“, die von Joseph Kerman vorgenommen wird<sup>14</sup>, bezieht sich auf eine weitere analytische Differenzierung von „Erinnerungsmotiven“ als wiederkehrenden musikalischen Gedanken innerhalb derselben Oper.

Ähnlich beziehen sich jene als wiederkehrend erkennbaren musikalischen Ereignisse, welche in der Verdi-Forschung in Bezug auf eine strukturelle oder thematisch-motivische Einheitlichkeit<sup>15</sup> beschrieben werden oder auch jene, die als Komponenten der „tinta

---

als „Todesproblem und Erinnerungsmotiv“, ebd., S. 76-78; Gino Roncaglia: „Il ‘tema-cardine’ nell’opera di Giuseppe Verdi“, in: *Rivista Musicale italiana* 47 (1943), 220-229; Walther Siegmund-Schultze: „Gedanken zum Verdischen Melodie-Typus“, in: *Bollettino dell’Istituto di Studi Verdiani* 2 (1961), S. 255-284; Andrew Porter: „Giuseppe Verdi“, in: *Meister der italienischen Oper. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini* (= *The New Grove – die großen Komponisten*), hrsg. von Stanley Sadie, aus dem Engl. von Annette Holoch, Stuttgart und Weimar (Metzler) 1993, S. 212-340, hier S. 261 ff.; Ingrid Czaika: *Gustav III. und Verdis Maskenball* (= *Musikwissenschaft*, Bd. 13), Wien (Lit Verlag) 2008. Der Begriff „Erinnerungsmotiv“ wird in Teresa Klier: *Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi* (= *Würzburger musikhistorische Beiträge*, Bd. 18; Zugl.: Würzburg, Univ., Diss, 1995), Tutzing (Hans Schneider) 1998 verwendet. Zum Stellenwert und zur Begrifflichkeit von Verdis „Erinnerungs“- und „Leitmotivik“ vgl. das Kapitel „Terminologie und Definitionsfindung“ in Ingrid Czaika: *Frühe Verdi-Motivik. Charakterisierungsmethoden in den frühen Opern (von Oberto bis Rigoletto)*, Wien und Münster (Lit) 2006, S. 197-213, insb. S. 197-210. Auf weitere Typen von wiederkehrenden musikalischen Gebilden, die von Ingrid Czaika als „Gesten“ definiert werden, wird im *Literaturbericht* der *Einleitung* in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen.

<sup>13</sup> Gerhard, *Verdi-Bilder*, S. 15. Zu einer Relation der Wesen von „Leitmotiven“ bei Verdi und bei Wagner vgl. auch Julian Budden anhand seiner Analyse von *I due Foscari*, Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 180 f. Ebenfalls zum Vergleich von Verdis und Wagners Verwendung von „Leitmotivik“ vgl. Pierluigi Petrobelli: „Einige Thesen zu Verdi“, in: Harry Goldschmidt, Georg Knepler und Konrad Niemann (Hrsg.): *Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium*, Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik) 1985, S. 138-156, hier S. 151.

<sup>14</sup> Der Autor unterscheidet zwischen „recalling themes“, die wiederkehrende musikalische Themen bei Reminiscenzen an frühere dramatische Situationen bezeichnen, und „identifying themes“, die zur Identifizierung von Personen, Gruppen oder Ideen gespielt oder gesungen werden. Vgl. Kerman, *Recurring Themes*, S. 495 f.

<sup>15</sup> Vgl. dazu u.a. folgende Beiträge: Péter Pál Várnai: „Unità musicale e drammaturgica nel ‘Don Carlo’“, in: *Atti del I<sup>o</sup> Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona, Castelvechio, Parma Istituto di Studi Verdiani, Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio – 5 agosto 1969*, hrsg. v. Marcello Pavarani, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1971, S. 402-411; Rudolph Reti: „Die thematische Einheit in Verdis ‘Don Carlos’“, in: *ÖMZ* 30/7 (1975), S. 342-350; Roman Vlad: „Unità strutturale dei *Vespri siciliani*“, in: Giorgio Pestelli (Hrsg.): *Il melodrama italiano dell’Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino (Giulio Einaudi) 1977, S. 45-89. Dieser Thematik widmet sich auch das Kapitel 11, „The unità musicale of the *Requiem*“ in David Rosen: *Verdi, ‘Requiem’*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge (Cambridge University Press) 1995, S. 80-88. Zu *Simon Boccanegra* existiert in Bezug auf diese Thematik ein Abstract von Roman Vlad von seinem, auf dem IV. Kongress der *Studi Verdiani* in Chicago gehaltenen Vortrag, vgl. Roman Vlad: „Unità strutturale del ‘Simon Boccanegra’ di Giuseppe Verdi“, in: *IV<sup>o</sup> Congresso Internazionale di Studi Verdiani (Chicago – Lyric Opera 1974). Sunti delle relazioni*, hrsg. vom Istituto di Studi Verdiani, o. S., o. O., o. J.

musicale“ einer Komposition<sup>16</sup> aufgefasst werden können, auf wiedererkennbare musikalische Begebenheiten innerhalb eines Werks. In diesen Beziehungen kann zwar auch die Motivbildung betroffen sein – und in diesem Sinne können sie, hinsichtlich einiger konkreter Gestalten in bestimmten Werken, auch für die die linear-melodische Motivik thematisierenden Kapitel der vorliegenden Arbeit eine Bedeutung erlangen. Jedoch ist das substantielle Merkmal der zuletzt erwähnten drei Arten von wiederkehrenden Erscheinungen bei Verdi, dass sie zur inneren Kohärenz in einer Komposition beitragen. Sie haben nicht die gleiche Bedeutung wie ein satztechnisches Phänomen, das – einem jeweiligen musikalischen Kontext „angepasst“ – in verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten mit analogen oder vergleichbaren Konnotationen in Erscheinung treten kann.

Ebenso sind der Vorsatz und die Methodik der vorliegenden Arbeit von solchen analytischen Herangehensweisen abzugrenzen, welche Untersuchungen zu gleichartigen oder verwandten Situationen von Sujets oder dramatischen Aspekten vornehmen<sup>17</sup> und dabei ggf. auch in der Musik vorhandene Entsprechungen und Ähnlichkeiten in verschiedenen Opern des Komponisten festhalten. Nichtsdestotrotz können aus solchen „entgegengesetzten“ Perspektiven erfolgte Untersuchungen in Hinsicht auf

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu vor allem Anselm Gerhard: „Techniken der Vereinheitlichung: die 'tinta musicale'“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 234-239. Zur Problematisierung der „tinta musicale“ vgl. auch David Rosen: „Meter, Character, and Tinta in Verdi's Operas“, in: Martin Chusid (Hrsg.): *Verdi's Middle Period (1849-1859). Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago/London (The University of Chicago Press) 1997, S. 339-392, hier S. 344 f.; Petrobelli, *Thesen*, S. 154 bzw. Julian Budden: „Problems of Analysis in Verdi's Works“, in: Marisa Di Gregorio Casati und Marcello Pavarani (Hrsg.): *Nuove Prospettive nella Ricerca Verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del „Rigoletto“ in edizione critica, Vienna 12/13 marzo 1983*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) und Milano (Ricordi) 1987, S. 125-129.

<sup>17</sup> Vgl. u.a. Loschelder, Todesproblem; Günter Engler: „Eifersucht. Über melodisch-motivische Beziehungen in Werken Verdis“, in: *NZfM* 124, (10/1963), S. 372-374; Tino Drenger: *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 45)*, Eisenach (Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner) 1996; Stefan Kunze: „Fest und Ball in Verdis Opern“, in: Heinz Becker (Hrsg.): *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 42)*, Regensburg (Gustav Bosse) 1976, S. 269-278; William Albert Herrmann, Jr.: *Religion in the Operas of Giuseppe Verdi*, Ph.D., Columbia University, University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan 1963; Péter Pál Várnai: „Contributi per uno studio della tippizzazione negative nelle opera Verdiane. Personaggi e situazioni“, in: *Atti del I° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio – 2 agosto 1966*, hrsg. von Marcello Pavarani und Pierluigi Petrobelli, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1969, S. 268-275; Marco Beghelli: *Atti performativi nella drammaturgia Verdiana*, Diss, Università degli Studi di Bologna, 1986; Ders.: „Per un nuovo approccio al teatro musicale: l'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana“, in: *Italica* 64 (1987), S. 632-653; Ders.: „Performative Musical Acts. The Verdian Achievement“, in: Eero Tarasti (Hrsg.): *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, New York (Mouton de Gruyter) 1995, S. 393-412; Ders.: *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma (Istituto Nazionale di Studi Verdiani) 2003.

Gleichartigkeiten oder Analogien zwischen vergleichbaren dramaturgischen Situationen und vergleichbaren musikalischen Ereignissen auch für die Konnotationen einzelner satztechnischer Phänomene von Bedeutung sein – wie dies auch im späteren *Literaturbericht* der *Einleitung* bzw. in der Dissertation selbst noch ersichtlich wird.

## 1.2 Methodik und Struktur der Arbeit

Die Untersuchung erfolgte durch umfassendes Hören und gleichzeitiges Analysieren von Verdis Musik von seinem Früh- bis Spätchaffen. Ins Studium bzw. in die Darstellung miteinbezogen wurden alle 28 Opern Verdis, des Weiteren *Messa da Requiem*, *Quattro pezzi sacri*, *Sei romanze* (in der Übersetzung von Luigi Balestra), *Pater noster*, *Ave Maria volgarizzata da Dante* sowie *Cantica*, *Inno delle nazioni*.

Die Gründe dafür, dass die Wahl für den Ansatzpunkt der Arbeit auf *Simon Boccanegra* fiel, liegen in erster Linie im methodischen Bereich.

Nachdem sich die Vielzahl von satztechnischen Phänomenen, außermusikalischen Themenkreisen und Kompositionen in Verdis Gesamtwerk hinsichtlich der Fragestellung, inwiefern ihre Entsprechungen eine Auffassung von satztechnischen Konnotationen unterstützen, für den Rahmen einer Dissertation als überdimensional erwiesen hatte, bedurfte die methodische Herangehensweise eines ordnenden Ansatzpunktes. Dieser sollte vor allem jene satztechnischen Phänomene einschließen, welche durch ihren Vergleich mit Verdis weiterem Schaffen die Möglichkeit zur Herausarbeitung der These in sich tragen. Dass die meisten solcher satztechnischen Phänomene in *Simon Boccanegra* enthalten sind<sup>18</sup>, bestimmte somit den Ausgangspunkt und zugleich die einzelnen satztechnischen Phänomene für die Strukturierung derer Resultate.

Durch die endgültige Fassung von *Simon Boccanegra* aus dem Jahre 1881 steht ein nicht nur dramatisch, sondern auch musikalisch sehr vielfältiges und beziehungsreiches Werk vor uns, dessen erste Version bereits 1857 entstand. Durch ihre Überarbeitung in

---

<sup>18</sup> Dies kann auch damit zusammenhängen, dass das Drama von García Gutiérrez, als Grundlage des Sujets, ein sehr breites Spektrum von sich im Vordergrund abspielenden Geschehnissen, Charakterzügen und Gefühlsebenen offenbart. Um es mit Christian Springers Worten auszudrücken, „findet Verdi im Drama von García Gutiérrez all jene Ingredienzien [...]: Vater-Tochter-Liebe, Verlust und Wiederfinden der Tochter, eine Liebesgeschichte zwischen Boccanegas Tochter und seinem Gegner, politische und private Spannungen, Entführung, Verrat, Verschwörung, Rache, Mord, Bestrafung, Versöhnung, sowie eine zukunftsweisende noble politische Haltung.“ Christian Springer: *Giuseppe Verdi: „Simon Boccanegra“*. *Dokumente, Materialien, Texte zur Entstehung und Rezeption der beiden Fassungen*, Wien (Praesens Verlag) 2008, S. 40.

einem Abstand von beinahe einem viertel Jahrhundert kann die Oper eine Basis für eine mannigfaltige Verwendung verschiedenartiger kompositionstechnischer Verfahren bieten. Eine aus der Perspektive des Dissertationsthemas unternommene Bezugnahme auf einen Vergleich der beiden Fassungen wird in der vorliegenden Arbeit durch jeweiligen Kapiteln und Themen angehörende Hinweise auf musikalische Verwirklichungen der früheren Version ersichtlich. Hierbei werden mit der späteren Fassung sowohl kongruente als auch von dieser divergierende Lösungen Verdis verdeutlicht.

Während fünf der untersuchten satztechnischen Phänomene im Hauptteil der Dissertation detailliert erläutert sind, ist bei den drei im Kapitel *Ausblick. Darstellung bisheriger Resultate als Basis weiterer Erforschungen* dargelegten Phänomenen der aktuelle Forschungsstand der Autorin der vorliegenden Arbeit wiedergegeben und auf eine eingehende Ausarbeitung verzichtet; weitere zwei auf differenziertere Erörterungen wartende satztechnische Phänomene werden im Zuge der letztgenannten Darstellung kurz angedeutet. Das gegenwärtige Resultat der im *Ausblick* genannten satztechnischen Phänomene unterstützt die hier erörterte These und liefert einen begründeten Ansatz für ein künftiges Eruiere. Um ein umfassendes Ergebnis zu präsentieren, müssen diese jedoch noch weiteren detaillierteren und erschöpfenden Untersuchungen unterzogen werden.

Die jeweiligen satztechnischen Phänomene bestimmen die Gliederung der Arbeit und bilden je ein Hauptkapitel.

Die Erscheinungsformen der untersuchten Phänomene, die hier als Voraussetzungen für deren Darstellung angesehen werden, werden anhand einer abgrenzenden Spezifizierung für die vorliegende Arbeit als konkrete satztechnische Begebenheiten mit ihren fest umrissenen Merkmalen am Beginn der Thematisierung eines jeden Phänomens bestimmt. Dadurch erfahren die hier behandelten Erscheinungsformen auch je eine differenzierte Abgrenzung von weiteren möglichen Erscheinungsformen gleicher oder ähnlicher Begriffsverwendung.

Eine detaillierte Bezugnahme auf die einzelnen musikalischen Stellen erfolgt in jedem der Hauptkapitel zunächst für *Simon Boccanegra*, bevor kompositionstechnisch analoge bzw. vergleichbare Stellen mit analytischen Vergleichen ihrer thematisch-inhaltlichen Aussagen aus Verdis weiterem Schaffen angeführt werden. Die weitere Gliederung eines jeden Kapitels in Unterkapitel spiegelt die Differenziertheit sowohl der außermusikalisch-thematischen Aspekte als auch der satztechnischen Erscheinungsformen wider.

Eine etwas anders geartete methodische Herangehensweise erforderte jedoch die Darstellung des zu den Quint- bzw. Quint-Oktav-Klängen verfassten Kapitels, dessen Unterkapitel einer Anordnung nur nach Konnotationen folgt. Dies liegt darin begründet, dass sich die Variabilität des satztechnischen Phänomens hier lediglich auf eine Unterscheidung des Quint-Klang als Intervall einerseits und des Quint-Oktav-Klangs als durch eine obere Quart-Ergänzung des Quint-Intervalls zu oktaverdoppeltem Grundton andererseits bezieht. Dies führt auch in den einzelnen analytischen Beschreibungen zu keinen komplexen Verknotungen und bedarf im Falle von in mehreren Oktavlagen des Orchesters dargestellten Klängen auch satztechnisch keiner relevanten Differenzierung. Daher wurde eine Unterscheidung lediglich in Hinsicht auf die Begriffsverwendung und gemäß dem höchsten (bzw. dem allein erklingenden) Intervall vorgenommen. Eine satztechnische Unterscheidung zwischen Quinte und Quint-Oktav-Klang muss jedoch bei kleinen Besetzungen und bei innerhalb des gleichen Registers erklingenden musikalischen Geschehen vorgenommen werden – was z.B. im Falle von signalisierenden „Hornquinten“ auch hinsichtlich der Verknüpfung mit außermusikalischen Inhalten relevant ist.

In der Darstellung der einzelnen musikalischen Stellen innerhalb eines Kapitels wurde nicht die chronologische Reihenfolge von Verdis Werken bevorzugt; ihr Ablauf ordnet sich nach analytisch-thematischen Gesichtspunkten sowie nach der Nachvollziehbarkeit von einzelnen Aspekten in der Argumentation.

Das in der vorliegenden Arbeit als erstes behandelte satztechnische Phänomen, das ein sich in der deutschsprachigen Literatur mit der Bezeichnung „Teufelsmühle“<sup>19</sup> etabliertes Harmonisierungsmodell ist, wird auch in der vorliegenden Arbeit mit diesem Begriff bezeichnet, unabhängig von der Frage, inwiefern diese Bezeichnung Verdi bekannt war – wozu die Autorin der vorliegenden Arbeit gegenwärtig keine Angaben machen kann. Diese Bezugnahme auf die deutschsprachige Bezeichnung „Teufelsmühle“ erfolgt einerseits aus

---

<sup>19</sup> Der Begriff erscheint zum ersten Mal 1805 in Försters Generalbass-Lehre, vgl. dazu Emanuel Aloys Förster: *Anleitung zum General-Bass (1805). Einschließlich der Biographie Karl Weigl: Emanuel Aloys Förster (1913)*. Neu gesetzt, kommentiert und herausgegeben von Daniel Hensel, Stuttgart (ibidem) 2012, S. 133, vgl. dazu Elmar Seidel: „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts *Winterreise*“, in: *AfMw* XXVI (1969), S. 285-296, hier S. 289. Vgl. auch Hartmut Fladt: „Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343-369, hier S. 358, bzw. Ludwig Holtmeier: Art. „Teufelsmühle“, in: Heinz von Loesch und Claus Raab (Hrsg.), *Das Beethoven Lexikon (= Das Beethoven Handbuch, Bd. 6)*, Laaber (Laaber) 2008, S. 763 f., hier S. 763. Nachdem Förster das Harmonisierungsmodell als „die sogenannte Teufelsmühle“ bezeichnet, sei es zu vermuten, dass es [und auch dessen Bezeichnung, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] damals schon allgemein bekannt gewesen sei, vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 289.



Gründen der Identifizierung und andererseits um eine Schwierigkeit zu vermeiden, die aus dem Sachverhalt resultieren würde, dass in den Lehrbüchern Bonifazio Asiolis – zu denen im *Literaturbericht* der *Einleitung* mehr erläutert wird –, aus welchen Verdi das Modell als Beispiel für enharmonische Modulation bzw. für das Präludieren kennengelernt haben muss, für das Phänomen kein entschiedener (und vor allem kein einheitlicher) Begriff ersichtlich wird. Harmonieprogressionen, welche das mit der Variante B der „Teufelsmühle“ verwandte „Omnibus“-Modell darstellen, werden in der vorliegenden Dissertation als der „Teufelsmühlen“-Harmonik angehörende Fortschreitungen behandelt. Innerhalb der „Teufelsmühlen“-Harmonik wird jedoch zwischen „Teufelsmühle“ und „Omnibus“ unterschieden – wie später näher erläutert wird.

Zur weiteren Verwendung der die einzelnen satztechnischen Phänomene bezeichnenden Ausdrücke sei eine Anmerkung hinsichtlich der Kapitel im melodisch-motivischen Bereich vorgebracht: Melodische Motive kennzeichnende Benennungen stellen keine allgemeinen bzw. in der musiktheoretischen Fachsprache etablierten Termini dar, sondern sind infolge von individuellen Begriffsbildungen der Autorin der vorliegenden Arbeit zustande gekommene Bezeichnungen, welche aufgrund der die jeweilige Motivbildung am meisten charakterisierenden Attribute entstanden sind.

Hinsichtlich der Notenbeispiele sei an dieser Stelle auf Folgendes hingewiesen: Die in der vorliegenden Arbeit abgebildeten Notendarstellungen sind als Hilfsmittel zur visuellen Vergegenwärtigung der jeweilig angesprochenen musikalischen Abschnitte angeführt, und ihr Zweck besteht darin, die behandelten musikalischen Stellen aus Verdis Schaffen – und nicht die notengraphischen Darstellungen eines bestimmten Verlags – zu zitieren. (Daher fand auch die Unterscheidung zwischen mit gestrichelter oder fließender Linie dargestellten Bindebögen bzw. kursiv oder stehend dargestellten dynamischen Zeichen und ggf. weiteren Darstellungshinweisen in der – aktuell noch nicht abgeschlossenen – neuen kritischen Gesamtausgabe von Ricordi – The University of Chicago Press in der vorliegenden Arbeit keine Berücksichtigung). Ebenso gilt für Notenbeispiele der vorliegenden Arbeit, die zugleich auf Notenbeispiele anderer Autorinnen und Autoren Bezug nehmen, dass sie – soweit nicht anders angegeben – auf die jeweils besagte musikalische Stelle von Verdi verweisen und nicht die notengraphische Darstellung einer bestimmten Autorin oder eines bestimmten Autors in der behandelten Fachliteratur.

Einzelne Tonnamen ohne Tonartenbezeichnungen von Dur oder Moll werden im Allgemeinen klein und kursiv geschrieben. Sofern nicht anders angegeben, werden sie – da

durch Oktavierungen in der Partitur ggf. gleichzeitig mehrere Tonlagen eines Tones betroffen sein können – generalisiert ohne Rücksicht auf Tonlagen bezeichnende zusätzliche graphische Unterscheidungen und mit der Erwartung verwendet, dass die genannten Töne im Zuge einer nachvollziehenden Untersuchung auch ohne gesonderte Tonlagenbezeichnung aus dem Kontext des Haupttextes identifiziert werden können.

Die exakten Fundorte der genannten Stellen in Verdis Schaffen sowie der auch als Notenbeispiele verdeutlichten Abschnitte sind in den Anmerkungen in Bezug auf das im Verzeichnis des verwendeten Notenmaterials angegebenen Notentexte genau und – sofern als dienlich bzw. notwendig erachtet – auch mit entsprechenden Taktzahlen ausgewiesen; die Beschriftungen der Notenbeispiele stellen daher nur noch die Bezeichnung des jeweiligen Akts in einer Oper neben deren Titel dar. Einen weiteren Grund bildete das Anstreben einer optischen Homogenität – und da zur vorliegenden Arbeit unterschiedliche Ausgaben verwendet wurden, in denen Szenen- und insbesondere Taktangaben je nach Ausgabe unterschiedlich geordnet bzw. teilweise gar nicht vorhanden sind, wurde auf diese generell verzichtet. Der überwiegende Teil der ausgewiesenen Stellen wird sowohl in der jeweiligen Partitur als auch im Klavierauszug angegeben, insbesondere, was Notenzitate in den Kapiteln zur Harmonik betrifft; Angaben allein zu dem Klavierauszug finden sich bei solchen Stellen, deren Relevanz sich auf die Melodik bezieht oder wenn aus sonstigen Gründen keine Notwendigkeit für Angaben in der Partitur gesehen wurde.

Die benutzten Notenmaterialien sind im Literaturverzeichnis genau ausgewiesen, daher enthalten die Anmerkungen keine Hinweise auf die jeweiligen Notenausgaben. Notenmaterialien von einigen Opern wurden – zumeist aus Gründen eines Vergleichs – in mehrfachen Ausgaben verwendet. Wenn Notenmaterialien in mehrfachen Ausgaben im Literaturverzeichnis ausgewiesen sind, gilt für die Anmerkungen, dass sich die angegebenen Seiten- (und ggf. Takt-) Zahlen der Notenmaterialien – soweit nicht anders angegeben – auf die neue kritische Ausgabe von Verdis Werken (Ricordi – The University of Chicago Press) beziehen.

Akte und ggf. Szenen, Taktzahlen oder sonstige Nummerierungen werden (soweit nicht anders angegeben) bei jenen Werken von Verdi, deren Stellen in der neuen kritischen Ausgabe ausgewiesen sind, laut dieser Ausgabe berücksichtigt (insbesondere ist dies bei Nummerierungen von Akten oder ggf. Prologen, die von „alten“ Ausgaben abweichen, zu beachten).

Bei Stellen, die nicht in der neuen kritischen Ausgabe ausgewiesen sind, wurden Taktzahlen auf der angegebenen Seite der jeweiligen Ausgabe durchgezählt und mit der Bezeichnung „auf der Seite“ in den Anmerkungen vermerkt.

Bei Angaben, welche sich auf die Oper *Nabucco* beziehen, folgt die Autorin der vorliegenden Arbeit der von der kritischen Ausgabe verwendeten Titelangabe *Nabucodonosor* sowie der Bezeichnung „Teil“ in Bezug auf die Akte der besagten Oper. Dies gilt auch für sinngemäße Zitate von Autoren, die ggf. andere Bezeichnungen verwendeten haben.

Bei Angaben, welche sich auf die Nummerierung der Akte bzw. der Szenen von *Don Carlos* beziehen, wird (soweit nicht anders angegeben) die fünftaktige Fassung der Oper von 1886 berücksichtigt.

### 1.3 Literaturbericht

Die Bezugnahme auf die in der vorliegenden Dissertation behandelten einzelnen satztechnischen Phänomene im Bereich der Harmonik bzw. der Stimmführung wird in der Forschung sowohl in den zu *Simon Boccanegra* als auch zu Verdis weiterem Schaffen veröffentlichten Beiträgen hauptsächlich in „zerstreuter“ Form durch vereinzelte Aussagen kurzen Ausmaßes nachvollziehbar.

Hinsichtlich der „Teufelsmühle“ liegt sowohl bezüglich ihrer Konnotationen als auch ihrer Existenz in Verdis Schaffen ein Forschungsdesiderat vor, das somit auch *Simon Boccanegra* betrifft. So wird zwar auf jene der beiden in *Simon Boccanegra* vorhandenen zwei „Teufelsmühlen“-Fortschreitungen, deren Gerüst am Beginn der *Einleitung* auch abgebildet ist (Abb. 1-1), als harmonisches Geschehen aufmerksam gemacht – etwa in Teresa Kliers sonst sehr anspruchsvoller Abhandlung *Der Verdi-Klang*<sup>20</sup> und in Alexis Catalanos Dissertation *'I Due Simoni'. Revision as Recharacterization in Verdi's 'Simon Boccanegra'*<sup>21</sup> –, sie wird jedoch weder als Satzmodell noch als solche Harmonik beschrieben, deren außermusikalisch-inhaltliche Bezüge bei ihrem Vorkommen auch in Verdis weiteren Werken kongruent in Erscheinung treten.

---

<sup>20</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 43.

<sup>21</sup> Alexis Catalano: *'I Due Simoni'. Revision as Recharacterization in Verdi's 'Simon Boccanegra'*, Ph.D. Diss., 2 Bde., Brandeis University, 2000, Bd. 1, S. 247.

Obwohl das Interesse für das Harmonisierungsmodell seit dem grundlegenden Beitrag von Elmar Seidel<sup>22</sup> bis ins letzte Jahrzehnt in der Forschung wachgeblieben ist und in diesem Zusammenhang mannigfaltige Werke der Musikliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts von verschiedenen Komponisten untersucht wurden, fand dabei Verdis Schaffen in der deutschsprachigen Fachliteratur keine Beachtung. Die Erwähnung einiger weniger Beispiele für das mit der „Teufelsmühle“ verwandte und im amerikanisch-englischen Sprachraum als „Omnibus“ bekannte Satzmodell im Schaffen von Verdi verdanken wir Victor Fell Yellin, der seine Ergebnisse in der Publikation *The Omnibus Idea* 1998 veröffentlichte<sup>23</sup>. Auf Yellins Resultate Bezug nehmend wird eine Stelle in Verdis *La traviata* in Zusammenhang mit der „Teufelsmühle“ auch in dem von Marie-Agnes Dittrich 2007 publizierten Beitrag „‘Teufelsmühle’ und ‘Omnibus’“<sup>24</sup> genannt; eine semantische Beziehung von dieser „Teufelsmühle“ von Verdi wird jedoch nicht thematisiert.

Die Verwendung der „Teufelsmühlen“-Harmonik lässt sich jedoch in Giuseppe Verdis Œuvre sowohl in kürzerer als auch in erweiterter Form und in beiden – in der Forschung als A und B definierten – Versionen der Harmonieprogression ausgesprochen häufig erkennen. Gleichfalls ist das Harmonisierungsmodell in seinen Modifikationen zahlreich vorhanden; von diesen konnte die Autorin der vorliegenden Arbeit auch eine von Verdi auffallend häufig verwendete Kombination der Versionen A und B festhalten. Die Behebung des Forschungsdesiderats hinsichtlich der Existenz der „Teufelsmühle“ in Verdis Werk zog in der vorliegenden Dissertation – dem Vorhaben der Arbeit entsprechend – zugleich die Bestimmung der Verknüpfung mit außermusikalisch-inhaltlichen Konnotationen mit sich.

Dass die von Victor Fell Yellin in seiner Publikation *The Omnibus Idea* zitierten wenigen Beispiele aus Verdis Schaffen keinen adäquaten Ansatzpunkt für die Ausarbeitung der in der vorliegenden Arbeit aufgezeigten „Teufelsmühlen“ bzw. ihrer Konnotationen von Verdis „Teufelsmühlen“-Harmonik bilden können, ist u.a. darin begründet, dass Yellin auf harmonische Fortschreitungen nur in ihrer Relation zu einem „Omnibus“ Bezug nimmt,

---

<sup>22</sup> Seidel, *Harmonisierungs-Modell*.

<sup>23</sup> Victor Fell Yellin: *The Omnibus Idea*, Warren, Michigan (Harmonie Park Press) 1998; zu Verdis Schaffen vgl. S. 38-40. Jegliche Zitate von Yellin beziehen sich in der vorliegenden Arbeit auf diese Publikation. Yellin präsentierte jedoch bereits im November 1972 auf der Jahrestagung der *American Musicological Society* in Dallas einen Vortrag, vgl. Yellin, *Omnibus*, S. xi, Preface. An späteren Stellen der vorliegenden Arbeit zitierte Bezugnahmen auf Yellins Theorie in Veröffentlichungen vor der Erscheinung der Publikation *The Omnibus Idea* lassen sich auf diese Weise erklären. Auf den besagten Vortrag beruft sich Paula J. Telesco in ihrer Veröffentlichung „Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical-Era Music“, in: *Music Theory Spectrum* 20/2 (1998), S. 242-279; und auf eine erweiterte nichtpublizierte Version von 1976 des genannten Vortrags bezieht sich Robert W. Wason im Buch *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg* (= *Studies in Musicology*, Bd. 80), Ann Arbor, Michigan (UMI Research Press) 1985 (1982).

<sup>24</sup> Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 110.

obwohl in der Abhandlung des Autors auch die die „Teufelsmühle“ darstellende Harmonisierung – wenngleich nicht mit diesem Namen – von Georg Joseph Vogler zitiert wird. In Verdis Schaffen finden sich dabei bei Weitem mehr Beispiele für die Harmonisierung in einer „Teufelsmühle“ als für jene in einem „Omnibus“; dieser Sachverhalt stimmt möglicherweise auch mit demjenigen überein, dass Verdi die Harmonisierung der im deutschsprachigen Raum als „Teufelsmühle“ bekannten Fortschreitung als Lehrbeispiel für Modulation in Bonifazio Asiolis Lehrwerken kennenlernen konnte, während wir bislang keinen Anhaltspunkt dafür haben, dass Verdi theoretische Hinweise auf die „Omnibus“-Klangfolge erhalten hat.

Ein weiterer Grund dafür, dass die in Yellins Abhandlung zum „Omnibus“ vorkommenden Zitate aus Verdis Opern für die Konnotationen der „Teufelsmühle“ keinen Anhaltspunkt bieten konnten, ist, dass eine semantische Bezugnahme von Yellin lediglich bei seinen aus *Aida* und *Otello* stammenden Beispielen gegeben ist. Diese wenigen Beschreibungen deuten eine gemeinsame Konnotation nur innerhalb von *Otello* an, während beim Beispiel aus *Aida* gerade der von *Otello* divergierende Ausdruck betont wird<sup>25</sup>. In Bezug auf jenes Zitat aus *Rigoletto*, das vom Autor für einen vollständigen „Omnibus“ genannt wird – und in welchem sich andererseits der satztechnische Zusammenhang zwischen der Version B der „Teufelsmühle“ und dem „Omnibus“ konkretisiert –, wird in der Erläuterung des Autors gar keine semantische Deutung vorgenommen<sup>26</sup>.

Diese Sachverhalte scheinen jedoch auch diejenigen Resultate der Autorin der vorliegenden Arbeit zu bestätigen, nach denen zum einen in Verdis Schaffen nur wenige tatsächliche „Omnibus“-Progressionen vorhanden sind, und zum zweiten selbst bei diesen keine konsequente Verknüpfung mit außermusikalischen Aspekten festzustellen ist. Verdi hat allerdings den vollständigen „Omnibus“ nicht allein in *Rigoletto* angewandt: In der vorliegenden Arbeit werden auch weitere Beispiele für Verdis – zwar seltene, aber dennoch vollständige und nichtmodifizierte – Verwendung der „Omnibus“-Progression aufgezeigt.

Dass Verdi das im deutschsprachigen Raum als „Teufelsmühle“ bekannt gewordene satztechnische Phänomen als in sich zusammenhängendes Fortschreitungsmodell mit einem die ganze Oktave durchlaufenden Bass kannte, wird in der vorliegenden Dissertation in Bezug auf die Lehrwerke des Theoretikers und Komponisten Bonifazio Asioli dargestellt.

---

<sup>25</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 39 f.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 38 f.

Yellin zitiert zwei Lehrbeispiele in der Modulation bzw. im Präludieren aus Bonifazio Asioli's *L'allievo al clavicembalo* (1819) für zwei modifizierte Beispiele des „Omnibus“<sup>27</sup> – dadurch führt er Notenbeispiele von Asioli an, welche in der deutschsprachigen Forschung seit Seidels Veröffentlichungen der nichtmodifizierten Versionen A bzw. B der „Teufelsmühle“ entsprechen. Ein Zusammenhang zwischen Asioli's Traktat und Verdis Harmonisierungen wird in Yellins Abhandlung jedoch weder bei der Bezugnahme auf Asioli noch bei jener auf Verdi hergestellt.

Dies leistet jedoch die Autorin der vorliegenden Arbeit, indem sie Asioli's Relevanz für Verdis Verwendung der „Teufelsmühlen“-Harmonik im entsprechenden Kapitel veranschaulicht. Diese Erörterung basiert auf Forschungsergebnisse, die von Roberta Montemorra Marvin in der Abhandlung *Verdi the Student. Verdi the Teacher* 2010 publiziert wurden<sup>28</sup>: Laut Marvin kann es als sicher betrachtet werden, dass Verdi Asioli's *L'allievo* kannte<sup>29</sup>, und es gilt als höchstwahrscheinlich, dass mit *Trattato di armonia*<sup>30</sup> und *Il Maestro di Composizione*<sup>31</sup> auch zwei andere Lehrwerke Asioli's von Verdi in seiner Studienzeit in Mailand bei Vincenzo Lavigna studiert wurden<sup>32</sup>.

In der vorliegenden Arbeit wird gezeigt, dass über Asioli's bereits erwähnte Modulationsbeispiele aus seinem *L'allievo* hinaus auch weitere Lehrbeispiele in *Trattato di armonia* und *Il Maestro di Composizione* zu finden sind, die mit der Bedeutung der enharmonischen Umdeutbarkeit als Aspekt der Modulation mit dem Harmonisierungsmodell „Teufelsmühle“ übereinstimmen. Nach Marvins Resultaten zu Verdis Bekanntschaft mit Asioli's Schriften einerseits, und den Lehrbeispielen zur Modulation, die sich in diesen Schriften Asioli's befinden, andererseits, erscheint es der Autorin der vorliegenden Arbeit angemessen, diese Sachlage als einen fassbaren Grund für die Auffassung anzusehen, dass Verdi das im deutschsprachigen Raum als „Teufelsmühle“ bekannte Harmonisierungsmodell und seine satztechnische Behandlung durch Bonifazio Asioli's Schriften kennengelernt haben muss. Dass Verdi zugleich mögliche Hinweise von

---

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 22, Notenbeispiele 18 bzw. 19 auf S. 23 f. Die zwei Beispiele von Asioli befinden sich in Bonifazio Asioli: *L'allievo al clavicembalo*, 3 Bde., Milano, o. J. [1819], Bd. 3, S. 55 bzw. S. 69.

<sup>28</sup> Roberta Montemorra Marvin: *Verdi the Student. Verdi the Teacher* (= *Premio Internazionale Rotary Club Parma „Giuseppe Verdi“*, Bd. 5), Parma (Istituto Nazionale di Studi Verdiani) 2010. Zu den Forschungsergebnissen über Verdis Studien vgl. Kapitel 2: „Verdi learns to compose: the writings of Bonifazio Asioli“, S. 25-56.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>30</sup> Bonifazio Asioli: *Trattato di armonia. Adottato dal Regio Conservatorio di Musica de Milano*, Milano (Gio. Ricordi) o. J. [1813].

<sup>31</sup> Ders.: *Il Maestro di Composizione ossia Seguito del Trattato d'Armonia. Opera postuma*, 3 Bde., Milano (Giovanni Ricordi), o. J. [1836 (?)].

<sup>32</sup> Vgl. Marvin, *Verdi*, für *Trattato di armonia* insb. S. 35 (Tabelle) in Verbindung mit S. 31; für *Il Maestro di Composizione* S. 48-56.

Asiolis besagten Lehrbeispielen auf die Verknüpfung des Satzmodells mit semantischen Inhalten bekommen haben könnte, lässt sich dabei allerdings nicht nachvollziehen.

Friedrich Wedells 1995 veröffentlichte Studie zu Verdis Melodik<sup>33</sup> nimmt auch schon vor der Publikation von Roberta Montemorra Marvin's Resultaten zu Verdis Bekanntschaft mit Asiolis Werken, auf Asiolis Bezug<sup>34</sup>: Bei der Erläuterung der musikhistorischen Umstände vor der Zeit Verdis und kompositionstechnischer Voraussetzungen der Melodiebildung (wie etwa Phasen- und Verslehre) behandelt Wedell neben weiteren Theoretikern auch Bonifazio Asiolis und den dritten Band des *Il Maestro di Composizione*.

Für die vorliegende Arbeit hat der dritte Band dieses Traktats bezüglich der im letzten Kapitel *Das in Sekundsritten pendelnde Dreitonmotiv* dargestellten linearen Gestalt eine Bedeutung erlangt. Im Gegensatz zur „Teufelsmühlen“-Harmonik sind in diesem Zusammenhang entsprechende Hinweise auf eine gleiche satztechnische Konkretisierung des besagten Motivs mit gleicher Konnotation bei Asiolis Lehre zu erkennen<sup>35</sup>.

Die Quintparallelen bleiben in *Simon Boccanegra* weitestgehend unbeachtet in der Literatur, während ihre Religiositäts-Konnotation im Fiesco-Gabriele Duett des ersten Akts als offensichtliche sakrale bzw. archaische Atmosphäre des Gesamtkontextes (bei Verdis Hinweis *Sostenuto religioso*) mehrfach zum Ausdruck gebracht wird. Auf den dramatischen Aspekt als Religiöses nehmen außer Teresa Kliers bereits genannter Studie<sup>36</sup> sowohl Julian Budden in seiner *Simon Boccanegra* Analyse in dem oben genannten dreibändigen Werk mit der Gesamtanalyse von Verdis Opern<sup>37</sup> als auch Andreas Sopart in seiner 1988 veröffentlichten Abhandlung *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881). Eine musikalisch-dramaturgische Analyse*<sup>38</sup> Bezug. Dass zu der als religiös empfundenen Atmosphäre – neben weiteren Elementen – auch die Quintparallelen beitragen, wird in den Beschreibungen jedoch nicht angedeutet.

---

<sup>33</sup> Friedrich Wedell: *Annäherung an Verdi. Zur Melodik des jungen Verdi und ihren musiktheoretischen und ästhetischen Voraussetzungen* (= *Kieler Schriften zu Musikwissenschaft*, Bd. 44; Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 1995), Kassel (Bärenreiter), 1995.

<sup>34</sup> Im Zuge seiner Aussage, dass es über Verdis Ausbildung „Nur wenig Sichereres [...] sagen [läßt]“, Wedell, *Annäherung*, S. 225, merkt der Autor jedoch schon 1995 an: „Weitere Aufschlüsse läßt die demnächst erscheinende Untersuchung 'Verdi the Student – Verdi the Teacher' erhoffen, an der Roberta M. Marvin arbeitet“, ebd., Anm. 1.

<sup>35</sup> Jenes Lehrbeispiel von Asiolis, welches – als Zitat von Paisiello und als Erklärung dazu – die Grundlage für die Erläuterung der Konnotation mit Verdis Dreiton-Motiv in der vorliegenden Arbeit bildet, thematisiert Friedrich Wedell nicht.

<sup>36</sup> Vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 108.

<sup>37</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2., S. 296.

<sup>38</sup> Vgl. Andreas Sopart: *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881). Eine musikalisch-dramaturgische Analyse* (= *Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, Bd. 26), Laaber (Laaber) 1988, S. 94.

Unter den in Verdis weiterem Schaffen vorhandenen Quintparallelen wurde in der Literatur besonders den an der Textstelle „Oro supplex et acclinis“ im *Confutatis* von Verdis *Requiem* erklingenden sehr auffälligen, „mit sonderbarer Absichtlichkeit angebrachten Parallel-Quinten“<sup>39</sup> Aufmerksamkeit geschenkt – auch was ihre Deutung anbelangt. Sie werden mehrfach und in Form einer Diskussion expliziert, die durch „kettenartige“ Bezugnahmen von Autoren auf Publikationen anderer Autoren entstand: So greift Julian Budden Donald Francis Toveys Deutung<sup>40</sup> auf und setzt ihr eine Interpretation entgegen, die er auch auf die Quintparallelen in der Tempelszene des ersten Akts von *Aida* als gleichartigen Ausdruck gelten lässt<sup>41</sup>. David Rosen wiederum zitiert in seiner Arbeit zu Verdis *Requiem* sowohl Toveys als auch Buddens Auffassungen, äußert jedoch seine Skepsis gegenüber einer gemeinsamen Deutung von Verdis Quintparallelen überhaupt und bekräftigt dies durch Nennung dreier weiterer Quintparallelen<sup>42</sup>.

Während zwar der Auffassung von Rosen, dass eine alle Verdischen Quintparallelen deutende allgemeine Erklärung kaum zu finden ist, auch an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit zugestimmt werden muss – denn die mehrfache Erscheinung von Konnotationen bei einem und demselben satztechnischen Phänomen gilt auch für die Quintparallelen –, sind in Verdis Schaffen dennoch viel mehr als die in den obenerwähnten Veröffentlichungen angedeuteten Quintparallelen zu konstatieren. Diese bilden zu einem großen Teil auch inhaltlich-thematische Analogien; und wie im Folgenden zu sehen sein wird, treten bei Verdis weiteren Quintparallelen – neben weiteren Konnotationen – sowohl Aspekte wie die Feierlichkeit (die von Budden angedeutete wurde) als auch jene von der Ablehnung der satztechnischen Stimmführungsprinzipien (die von Tovey zum Ausdruck gebracht wurde) in Erscheinung – wenngleich nicht explizit in den von den Autoren angedeuteten Formen.

Der gerade erwähnte Bezugspunkt der Ablehnung von Regeln der klassischen Harmonielehre erhält andererseits als abschließende Perspektive der Konnotationen von Quintparallelen in einer anderen Form in dieser Dissertation Raum. In seiner Studie „Words and music“<sup>43</sup> erörtert und veranschaulicht anhand mehrerer Beispiele Emanuele Senici, dass

---

<sup>39</sup> Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, mit einem Nachwort herausgegeben von Peter Wapnewski, ausgewählt von Reinhard Ermen und Peter Wapnewski, Kassel (Bärenreiter) 1989, S. 27. Siehe auch Rosen, *Requiem*, S. 41.

<sup>40</sup> Vgl. Donald Francis Tovey: „Verdi, Requiem in Memory of Manzoni“, in: Ders., *Essays in Musical Analysis*, 6 Bde., London (Oxford University Press), Bd. 5: *Vocal music* (1937), S. 195-209, hier S. 203. Siehe auch Julian Budden, *Verdi. Leben und Werk*, aus dem Englischen übersetzt von Ingrid Rein und Dietrich Klose, Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 1987, S. 337 bzw. Rosen, *Requiem*, S. 41 f.

<sup>41</sup> Vgl. Budden, *Verdi*, S. 337. Siehe auch Rosen, *Requiem*, S. 42.

<sup>42</sup> Vgl. Rosen, *Requiem*, S. 41 f.

<sup>43</sup> Emanuele Senici: „Words and Music“, in: Scott L. Balthazar (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge (Cambridge University Press) 2004, S. 88-110.



es bei Verdi bestimmte Verknüpfungen zwischen Textstellen und kompositionstechnischen Formungen gibt, deren explizites Zusammentreffen die unmittelbare Bedeutung von vertonten Wörtern bzw. Wortzusammenhängen durch die Art der musikalischen Setzung verdeutlicht. Dieses Verfahren wird von Senici als „Word painting“ im letzten Unterkapitel „Singing a madrigal“<sup>44</sup> seines Beitrags beschrieben.<sup>45</sup> Vor allem aus Verdis *Falstaff* nennt der Autor Stellen, in denen bestimmte Worte des Librettos einen gleichzeitigen Bezug zu kompositionstechnischen Ereignissen gebildet haben<sup>46</sup>; auf diese Weise habe Verdi reichlich Gelegenheit gehabt „for moments in which the music becomes self-referential“<sup>47</sup>.

Für diese Art der Bezugnahme des Textes auf das musikalische Geschehen im Sinne einer musikalischen Selbstreflexion sind in Verdis Schaffen noch weitere Beispiele zu finden. Auf diese weist die Autorin der vorliegenden Arbeit auch im Verlauf der Analysen hin, da sich die besagte Art, Konnotationen durch die exakt übereinstimmende Platzierung von Wörtern und satztechnischen Phänomenen darzustellen, auch in Hinsicht auf die in der Dissertation ausgearbeiteten satztechnischen Phänomene als eine relevante Komponente in Verdis Umgang mit Relationen von Text und Musik erwies.

Senici beschreibt anhand der Eröffnungsszene in *Aida* jedoch auch eine solche Konstellation von „Word painting“, dass es von der musikalischen Terminologie abhängig sei<sup>48</sup>. In einem solchen Fall sei die Kenntnis einer musikalischen Konvention für das Verständnis des Zusammenhangs von Musik und Text notwendig – in dem genannten Fall von *Aida* sei dies konkret das Wissen darum, dass kontrapunktische Linien in der Kompositionslehre als „Stimmen“ bezeichnet werden<sup>49</sup>.

An diesem Punkt möchte die Autorin der vorliegenden Dissertation ansetzen und in Anlehnung an Emanuele Senicis wichtige Erkenntnisse zwei Sachverhalte bei Verdis Quintparallelen verdeutlichen: In der vorliegenden Dissertation wird über den Verweis auf die bei bestimmten Quintparallelen von einer musikalischen Terminologie abhängige Art von „Word painting“ als „einfache“ musikalische Selbstreferentialität hinaus auch ein noch komplexerer Schritt in Verdis Kompositionstechnik erläutert: die Setzung von Quintparallelen, zu deren Verständnis über das Wissen um die Fachterminologie eines musikalischen Prozesses hinaus auf einer zusätzlichen Ebene auch das Wissen um dessen kompositionsgeschichtliche Implikationen notwendig ist. Eine sehr bedeutende unter diesen

---

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 106-110.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 107.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 108.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 107 f.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 108.

ist das jahrhundertelange Verbot der Quintparallelen als strenges Stimmführungsprinzip in der klassischen Harmonielehre. In der vorliegenden Arbeit wird verdeutlicht, dass Verdi bei diesen Quintparallelen-Stellen durch den Text des Librettos gerade auf die eigene, akademisch „untersagte“ Parallelführung von Quinten Bezug genommen und sich in diesen Momenten – auf seine sehr subtile karikierend-ironische Art – nicht an das breite Publikum, sondern an die theoretisch gebildete akademische Kollegenschaft gewendet haben dürfte.

Die mit den Konnotationen der „leeren“ Quinte bzw. des Quint-Oktav-Klanges in Zusammenhang stehenden Lückenhaftigkeiten in der bisherigen Forschung, welche durch die vorliegende Dissertation behoben werden sollen, sind bezüglich der Oper *Simon Boccanegra* von ähnlicher Artung wie sie sich auch bei den Quintparallelen formulieren ließen: Obwohl ein außermusikalisch-inhaltlicher Aspekt – welcher auch mit einer der in der vorliegenden Arbeit aufgezeigten Konnotationen übereinstimmt – an einer bestimmten musikalischen Stelle von Autoren in ihren Beschreibungen charakterisiert wird, wird dabei der Quint- oder Quint-Oktav-Klang als „verantwortliches“ satztechnisches Phänomen nicht benannt<sup>50</sup>. Ähnlich lässt sich dies aber auch in Beschreibungen, die sich auf Verdis andere Werke beziehen, beobachten.<sup>51</sup> Wenn das satztechnische Phänomen dennoch in Verbindung mit einem außermusikalischen Aspekt festgehalten wird, so fehlt andererseits die Bezugnahme auf eine werkübergreifende Bedeutung, welche die Rolle der Quinte oder des Quint-Oktav-Klanges als ein auch in Verdis weiteren Kompositionen mit der gleichen Konnotation auftretendes satztechnisches Phänomen kenntlich macht<sup>52</sup>.

Josef Loschelders bereits erwähnte Studie *Das Todesproblem in Verdis Operschaffen* schließt – wenngleich in Form von lediglich einigen kurzen Andeutungen – einen Aspekt

---

<sup>50</sup> So ist das z.B. bei Soparts sehr treffender Formulierung zum Hochzeitschor im dritten Akt, welcher am Beginn einen Quint-Oktav-Klang enthält und auch den Todes-Aspekt innehat – und nach Sopart „sich nun für Paolo als Flucherfüllung und ‘Grabgesang’ erweist“, Sopart, *Boccanegra*, S. 180 –, aber in Bezug auf den Quint-Oktav-Klang von Sopart nicht behandelt wird. Des Weiteren vgl. auch Buddens den Todes-Aspekt enthaltende Beschreibung zu demselben Hochzeitschor – aber auch ohne eine Bezugnahme auf die kompositionstechnischen Komponenten: „The soft string chords at ‘Ei forse già mi precede nell’avel’ carry a suggestion of prayers for the dead while at the same time making a seamless transition to the offstage bridal chorus [...]“, Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 323.

<sup>51</sup> Vgl. dazu z.B. Caroline Lüderssens Beschreibung in Zusammenhang mit Jagos *Credo* in *Otello*. Die Autorin hält zwar von einem fünftaktigen Abschnitt mit dem Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang fest, dass er „nun der Präsentation des Todes [dient] [...], eines statischen Gefühls, das selbst Jago Angst macht“, Caroline Lüderssen: *Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern. Musik als verborgener Text* (= *Abhandlungen zur Sprache und Literatur*, Bd. 141), Bonn (Romanistischer Verlag) 2001, S. 144, nimmt jedoch auf die besagten Klänge keinen Bezug.

<sup>52</sup> Vgl. z.B. Teresa Kliers Beschreibung von einer religiösen Stimmung des Fiesco-Gabriele Duets: Die Autorin schildert zwar sehr treffend, dass die „eigentlichen ‘archaischen’ Elemente [...] in satztechnischen Einzelheiten [liegen]“, Klier, *Verdi-Klang*, S. 108 und benennt für diese zwar unter anderem auch den Quint-Oktav-Klang, aber nimmt dabei auf andere Stellen mit Quint-Oktav-Klängen und religiöser Stimmung bei Verdi keinen Bezug. Vgl. ebd., S. 110.

hinsichtlich der Konnotation der „leeren“ Quinte ein, während dieser Zusammenhang auch bei ihm von der dramaturgischen Seite angenähert wird. Wenn der Autor bei der Untersuchung der musikalischen Attribute des Todes das Fehlen von Harmonik als „fast bezeichnender als ihr Vorkommen“<sup>53</sup> registriert, verweist er u. a. auch auf eine „hohle Wirkung“, die er im letzten Finale von *Aida* sowie an zwei Stellen in *Otello* kurz erläutert<sup>54</sup>. Obwohl die Quinte als singuläres Intervall und als Ursache für diese „hohle Wirkung“ in der Studie konkret nicht benannt wird, stellen alle drei vom Autor zitierten Beispiele die „leere“ Quinte dar.

Den von Loschelder hinsichtlich weniger Stellen in den beiden späten Opern *Aida* und *Otello* als „hohle Wirkung“ erwähnte Zusammenhang zwischen dem Todesaspekt und der (nichtbenannten) Quinte arbeitet die Autorin der vorliegenden Arbeit als eine der Konnotationen mit dem Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang aus, indem sie seine Verknüpfung mit dem dramatischen Aspekt „Tod“ anhand zahlreicher Beispiele aus Verdis Gesamtschaffen veranschaulicht.

Der Konnotation mit dem Tod kommt für die Nachvollziehbarkeit von kompositorischen Intentionen auch aufgrund von direkten Verknüpfungen der Quinte mit dem „Grab“ eine besondere Bedeutung zu. Als auf eine die besagte Konnotation bekräftigende Übereinstimmung mit Verdis Setzung der „leeren“ Quinte wird auch auf eine im kritischen Bericht dokumentierte Textkorrektur der neuen kritischen Gesamtausgabe (Ricordi – The University of Chicago Press) von Verdis früher Oper *Attila* Bezug genommen<sup>55</sup>. Die Berichtigung des in der früheren Ricordi Ausgabe als „tromba“ erschienenen Wortes<sup>56</sup> zu „tomba“ als „Grab“ in der Revision<sup>57</sup> ist nicht lediglich interessanter – wie dies der kritische Bericht der dem Autograph folgenden Neuausgabe beschreibt<sup>58</sup> –, sondern kann vor allem als konsequente Anwendung von Verdis Kompositionstechnik betrachtet werden, in welcher sich der „leere“ Quint-Klang in Verknüpfung mit dem Wort „Grab“ als eine der Konnotationen des besagten satztechnischen Phänomens konkretisiert.

---

<sup>53</sup> Vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 87 f.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 88 f.

<sup>55</sup> Vgl. den kritischen Bericht im Klavierauszug Ricordi – The University of Chicago Press, S. LXIII.

<sup>56</sup> Vgl. Klavierauszug Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 53700), S. 134 f. bzw. Partitur G. Ricordi, S. 417.

<sup>57</sup> Vgl. Partitur S. 277 bzw. Klavierauszug 164.

<sup>58</sup> Vgl. den kritischen Bericht im Klavierauszug Ricordi – The University of Chicago Press, S. LXIII.

Die Bezugnahme auf zueinander in enger Verwandtschaft stehende melodische Verwirklichungen bzw. linear-motivische Kongruenzen und ihre möglichen semantischen Implikationen zeigt in der Literatur über Verdi ein deutlich reichhaltigeres Bild als im Falle der hier behandelten harmonischen satztechnischen Phänomene.

In Péter Pál Várnais zu *Don Carlos* veröffentlichtem Beitrag „Unità musicale e drammaturgica nel ‘Don Carlo’“<sup>59</sup> und in Frits Noskes u.a. auf diesen Aufsatz reagierendem *Don Carlos*-Kapitel seiner bereits erwähnten Studien zu Opern von Mozart und Verdi<sup>60</sup> gehen die Autoren konkret von einem kreisenden Motiv in chromatischer Form aus, das in der vorliegenden Arbeit als chromatische Variante des tonumschreibenden Kreismotivs erörtert wird. Die Erläuterungen der beiden Autoren beschränken sich jedoch auf die Oper *Don Carlos* – in der eine auffallend reiche Anwendung des Motivs zu beobachten ist. Somit wird zwar auf die Verknüpfung des gleichen Motivs mit außermusikalischem Inhalt in *Don Carlos* Bezug genommen, die werkübergreifende Bedeutung des Motivs und seine Konnotation in Verdis Schaffen wird jedoch nicht diskutiert.

In Ingrid Czaikas nach einzelnen Opern und ihren einzelnen Motiven strukturierten Veröffentlichung zu Verdis früher Motivik wird in dem einen Überblick bietenden und als „Suche nach einer Systematik“ verfassten kurzen Kapitel zwischen „Motiven“, „Erinnerungsmotiven und Reminiszenzen“ sowie „Gesten“ – mit einer weiteren Differenzierung der Motive und der Gesten – unterschieden<sup>61</sup>. Von den Gesten ist der „Schlangen-Gestus“ einer, der für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist, da dessen Darstellung im Buch der Autorin teilweise Übereinstimmungen mit dem hier behandelten tonumschreibenden Kreismotiv aufweist. Den „Schlangen-Gestus“ analysiert Ingrid Czaika zugleich in zwei der frühen Opern, in *I Lombardi alla prima crociata* sowie in *Luisa Miller*.<sup>62</sup> Obwohl Czaika nach einzelnen Rollen der Gebilde in einzelnen Opern vorgeht und so eine werkimmanente Bedeutung dieser Motive bzw. Gesten verdeutlicht, wird auch die werkübergreifende Geltung des „Schlangen-Gestus“ als ein bis hin zu *Otello* verwendetes Charakterisierungsmittel in einem Satz in dem die „Gesten“ zusammenfassenden Unterkapitel andeutet<sup>63</sup>. Weitere Konkretisierungen folgen jedoch nicht mehr. Die von der

---

<sup>59</sup> Vgl. Várnai, *Unità musicale*, S. 408-411.

<sup>60</sup> Noske, *Signifier*, Kapitel 12: „*Don Carlos*: The Signifier and the Signified“, S. 294-308. Die Thematisierung des kreisenden Motivs – neben einem weiteren bedeutenden motivischen Element in *Don Carlos* – befindet sich auf S. 298-302.

<sup>61</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 204 ff.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., zu *I Lombardi* Kap. 4.2.6, S. 55 ff.; zu *Luisa Miller* Kap. 14.2.2, S. 166 ff.

<sup>63</sup> „Bis hin zu *OTELLO* verwendet Verdi den Schlangen-Gestus in der Charakterzeichnung des Bösen, dessen Entwicklung sich somit auf mehr als vier Jahrzehnte im Operschaffen Verdis erstreckt.“ Ebd., S. 213.

Autorin konstatierte Konnotation mit dem „Bösen“<sup>64</sup> bzw. mit dem „intriganten Charakter“<sup>65</sup> wird – sofern der „Schlangen-Gestus“ dem hier behandelten tonumschreibenden Kreismotiv satztechnisch entspricht (vgl. weiter unten) – in der vorliegenden Arbeit kritisch diskutiert.

Ingrid Czaikas den “Schlangen-Gestus“ vergegenwärtigende Beispiele weisen jedoch nur zum Teil Übereinstimmungen mit dem in der vorliegenden Dissertation thematisierten tonumschreibenden Kreismotiv auf, während zum Teil auch Divergenzen vorhanden sind. Dieser Sachverhalt lässt sich auch bei anderen Abhandlungen weiterer Autoren beobachten, welche die Thematik von Verknüpfungen der kreisenden Motivbildung mit außermusikalischem Inhalt aus der dramatischen Perspektive untersuchen, so etwa bei Loschelder<sup>66</sup>, Engler<sup>67</sup> sowie Várnai in einem weiteren Aufsatz<sup>68</sup>: Die musikalische Beschaffenheit des Motivs, das als ein die jeweilige dramatische Situation charakterisierendes musikalisches Element erörtert wird, zeigt in den Abhandlungen zwar oftmals eine musikalische Erscheinungsform, die mit dem in der vorliegenden Arbeit behandelten satztechnischen Phänomen gleichartig ist. Häufig wird es jedoch – bei gleichem Begriff – viel breiter aufgefasst, und dies kann vor allem in der Verwendung der Intervallik Differenzen bedeuten. Aus diesem Grund ist, wie an früherer Stelle der vorliegenden *Einleitung* bereits erwähnt, eine genaue satztechnische Festlegung des untersuchten Phänomens auch in der Relation zur bisherigen Rezeption am Anfang des Unterkapitels *Das tonumschreibende Kreismotiv* in der vorliegenden Arbeit notwendig.

Marco Beghelli untersucht Verdis durch Weinen und Wehklagen charakterisierte Situationen von der Darstellung von performativen musikalischen Handlungen ausgehend<sup>69</sup> im Kapitel „Pianti e lamenti“ seiner Dissertation<sup>70</sup>. Der Autor führt dabei verschiedene Formen eines in seinem Wesentlichen von der Halbtonbeugung charakterisierten Emblems an. Eine der exemplarisch dargestellten mehrfachen Formen des Weinens und der Klage wird mit der Definition ihrer technischen Beschaffenheit beschrieben, wonach der absteigende Halbton mit dem aufsteigenden in einem und demselben Zeichen kombiniert werde<sup>71</sup>. Der musikalische Aufbau des so charakterisierten Motivs überschneidet sich somit

---

<sup>64</sup> Vgl. vorangehende Anmerkung.

<sup>65</sup> Ebd., S. 166.

<sup>66</sup> Loschelder, *Todesproblem*.

<sup>67</sup> Engler, *Eifersucht*.

<sup>68</sup> Várnai, *Contributi*.

<sup>69</sup> Marco Beghelli unterscheidet – in Anlehnung auf das linguistische Konzept von John L. Austin – zwischen „atto performativo“ und „atto constativo“; diese Klassifikation gilt für mehrere seiner Publikationen. Ein „atto constativo“ bestehe dann, wenn von einer Aktivität *geredet*, *erzählt* wird, während in einem „atto performativo“ eine Aktivität ausgeführt werde, vgl. dazu Beghelli, *Per un nuovo*, S. 633. Vgl. auch die Definition in der späteren Veröffentlichung des Autors zur Thematik: Ders., *Performative*, S. 393.

<sup>70</sup> Beghelli, *Atti*, zum besagten Kapitel vgl. S. 46-81.

<sup>71</sup> „[U]niscie in uno il semitone descendente a quello ascendente“, ebd., S. 60.

mit jener Erscheinungsform, welche die rotierende Bewegung in chromatischer Variante vergegenwärtigt und welche in der vorliegenden Dissertation als relevant angesehen wird. Durch diese Darstellung, die aus einer „gegenpoligen“ Perspektive unternommenen analytischen Herangehensweise erwachsen ist, erfahren wir auch den mit manchen melodisch rotierenden Motiven aus Verdis Schaffen verknüpften Ausdruck: Da die dortigen Beispiele in dem untersuchten dramaturgischen Kontext unter dem Aspekt des Weinens und Wehklagens von Beghelli untersucht werden und das besagte Motiv eines dieser Elemente ist, ist zugleich eine der Konnotationen des satztechnischen Phänomens bestimmt – konkret ist dies jene grundlegende Konnotation, die sich als Schmerz, Klage, Leiden konkretisiert. Der von Beghelli an mehreren Stellen in Verdis Schaffen festgestellte Ausdruck des Schmerzes durch ein chromatisch kreisendes Motiv wird in der vorliegenden Dissertation als eine der Konnotationen des tonumschreibenden Kreismotivs anhand einer umfassenderen Darstellung von Verdis musikalischen Stellen als in der bisherigen Fachliteratur erörtert.

Hinsichtlich der diatonischen Version der rotierenden Motive wird mit der vorliegenden Arbeit angestrebt, einem noch größeren Ergänzungsbedarf in der Thematik nachzukommen. Dies betrifft das Festhalten einer solchen Erscheinungsform, deren Voraussetzung durchaus nicht die ab- und aufwärts kombinierte Halbtonbeugung – und somit nicht der Chromatismus – ist: Denn das kreisende Motiv tritt auch in diatonischer Form mit Ganz- und Halbtönen auf (selten auch nur mit Ganztönen). Der von Marco Beghelli in seiner Dissertation mit dem (als einzigen diatonischen) Beispiel aus dem berühmten Chor „Va pensiero“ im dritten Akt von *Nabucodonosor* angedeutete Sachverhalt, nach dem sich kleine und große Sekunden im „klagenden“ Orchestermotiv abwechseln<sup>72</sup>, ist laut Forschungen der Autorin der vorliegenden Arbeit bei Verdi keineswegs als ein selten zu konstatierendes Phänomen. Es ist sowohl in *Simon Boccanegra* als auch in Verdis weiterem Schaffen mehrfach aufzufinden. Auch für mehrere der in der Arbeit des Autors angeführten Beispielen von Verdi, welche die – für die „Pianti e lamenti“ charakteristische – Halbtonigkeit aufweisen, wird gezeigt, dass die in diesen enthaltenen kreisenden Motive entweder schon vor der von Beghelli veranschaulichten Stelle oder nach dieser, bei gleicher Konnotation und gleichem motivischem Material, aber auch in diatonischer Version in Erscheinung treten.

---

<sup>72</sup> Vgl. ebd., *Atti*, S. 63. [Vgl. dazu auch Partitur S. 397 ff. bzw. Klavierauszug S. 269 ff.]

Auch jene Feststellung von Frits Noske, laut welcher die diatonische Version des chromatischen – in *Don Carlos* vorhandenen – Motivs mit Rotation um die Dominante eine allgemeine Redewendung in Verdis Werken sei und dieser Wendung eine Spezifität fehle<sup>73</sup>, wird in der vorliegenden Dissertation relativiert. Eine klangliche Auffälligkeit mag zwar bei der diatonischen Version, und insbesondere als vereinzelt Motiv, sehr viel weniger spezifisch sein als bei seiner chromatischen Version und oftmals ohne jegliche Konnotation in Erscheinung treten. Es gibt bei Verdi aber dennoch genügend Beispiele für die diatonische Formung des Motivs, das, wenn es als seine sequenzierte Wiederholung in Erscheinung tritt, mit den vergleichbaren Konnotationen auffällt.

Zum Teil divergierende Resultate der Autorin der vorliegenden Dissertation zu den Konnotationen der melodisch rotierenden Bewegung liegen auch bezüglich der Verknüpfung des besagten Motivs mit dem Gefühl von Eifersucht sowohl im oben als ersten erwähnten Beitrag von Péter Pál Várnai<sup>74</sup> als auch in Günter Englers ebenfalls bereits erwähnten Aufsatz<sup>75</sup> vor. Auch die auf Englers Erkenntnisse gestützten Ergebnisse von Tino Drenger<sup>76</sup>, dessen Auffassungen bei der Thematisierung des – ebenfalls der rotierenden melodischen Bewegung angehörenden – bogenförmigen Pendelmotivs in der vorliegenden Arbeit diskutiert werden, sind der Meinung der Autorin der vorliegenden Arbeit teilweise entgegengesetzt.

Des Weiteren möchte die Autorin der vorliegenden Dissertation die Aufmerksamkeit auf eine weitere, bislang in der Forschung nicht behandelte Konnotation mit dem besagten kreisenden Motiv lenken, welche ebenfalls sowohl in *Simon Boccanegra* als auch im weiteren Schaffen des Komponisten als Konnotation mit dem (meistens besorgten) In-sich-Kreisen der Gedanken festzustellen ist – was im entsprechenden Unterkapitel anhand mehrerer Stellen in verschiedenen Opern von Verdi detailliert dargestellt wird.

Um an dieser Stelle weitere Beiträge in der Literatur über Verdi zu benennen, die für die vorliegende Dissertation von Bedeutung, allerdings weniger in Bezug auf satztechnische Fragen waren, sei auf die folgenden Abhandlungen verwiesen: Die bereits zitierte, 2008 zu *Simon Boccanegra* veröffentlichte Publikation von Christian Springer enthält sehr informative und wertvolle Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Oper. Für die Thematik der vorliegenden Arbeit war das Buch in erster Linie aufgrund des zum Regiebuch,

---

<sup>73</sup> Vgl. Noske, *Signifier*, S. 299. (Hervorhebung orig.).

<sup>74</sup> Várnai, *Contributi*.

<sup>75</sup> Engler, *Eifersucht*.

<sup>76</sup> Drenger, *Liebe*.

der *Disposizione scenica* verfassten Kapitels<sup>77</sup> von Bedeutung, die in Springers Veröffentlichung zum ersten Mal in einer parallelen deutschen Übersetzung erschien. In den Kapiteln zur Melodik der vorliegenden Dissertation wird auf sie als unterstützende Verdeutlichung der genauen Geschehnisse – oder der Hintergründe von denen – bzw. der Empfindungen der Charaktere, die im Regiebuch im Sinne des Komponisten (oft sehr detailgenau) beschrieben wurden, mehrmals Bezug genommen.

Als eine für die vorliegende Arbeit in Hinsicht auf die Festhaltung der Konnotationen sehr dienliche Publikation ist die 2012 veröffentlichte Abhandlung *Maestro Verdi lächelt. Psychoanalytische Betrachtungen* von Katharina Dennig-Jaschke<sup>78</sup> zu nennen. In einer umfassenden Darstellung aller Opern Verdis stellt die Autorin vor allem Zusammenhänge zwischen inhaltlichen Ereignissen des Sujets und thematischen Aspekten, die sowohl im Vordergrund offensichtlich vorhandenen als auch im Hintergrund verborgen sind, einleuchtend dar. Zahlreiche Aussagen dieser psychoanalytischen Studien bekräftigen die in der vorliegenden Arbeit zwischen satztechnischen Phänomenen und außermusikalischen Aspekten aufgezeigten Bezüge.

---

<sup>77</sup> Vgl. Springer, *Boccanegra*, S. 562-667. Die *Disposizione scenica* wurde von Giulio Ricordi hauptsächlich auf der Basis der von Verdi „überwachten“ Erstaufführung der Neufassung der Oper am 24. März 1881 am Mailänder *Teatro alla Scala* verfasst, in deren Beschreibung Ricordi auch technische Änderungen bezüglich des Lichtes im letzten Akt, von der Wiederaufnahme am 21. März 1881 miteinbegriff. Vgl. Springer, ebd., S. 564.

<sup>78</sup> Katharina Dennig-Jaschke: *Maestro Verdi lächelt. Psychoanalytische Betrachtungen*, Innsbruck (Studia Universitätsverlag) 2012.



## 2 „Teufelsmühlen“-Harmonik

### 2.1 Ausgangspunkt: Die harmonische Progression beim Tod des Dogen in *Simon Boccanegra*

Wie in der *Einleitung* durch zwei Beispiele – die ersten beiden aus dem gegenwärtigen Kapitel – bereits angedeutet wurde, stellt sich die letzte Äußerung des Dogen, in der er sein Vermächtnis vor seinem Tod verkündet („Senatori! Sancite il voto estremo...“), melodisch als deklamatorische Verdeutlichung der letzten Worte und harmonisch als in Liegetönen gehaltenes Gefüge vierer Klänge mit chromatisch hinunterwanderndem Bass dar<sup>1</sup> (Abb. 2-1).

Cl. *Si b*  
Fg.  
Mi *b*  
Cor.  
Fa  
Doge  
Vc.

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

*pausa lunga* (I Senatori si appressano.)  
Se-na - to - ri! Sanci-te il vo-to e- stre - mo. Questoserto du - cal la fronte cingadi Gabri-e-le A-

*(pp)*

<sup>1</sup> Vgl. Partitur S. 398 f. bzw. Klavierauszug S. 244 f., Ziff. W bis AA.

Abb. 2 – 1 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Dass diese Takte – die auch bereits in der ersten Fassung der Oper von 1857 mit sehr kleinen Abweichungen vorhanden waren<sup>2</sup> – jedoch nicht nur als musikalisches Geschehen “in a recitative passage based on a series of descending chromatic harmonies”<sup>3</sup> – zu deuten sind, sondern zugleich auch eine Passage jenes Fortschreitungsmodells darstellen, welches sich durch einen chromatischen Bass sowie eine konsequent verlaufende Anordnung dreier Klangtypen auszeichnet und in der deutschsprachigen Fachliteratur als „Teufelsmühle“ bekannt geworden ist, wird im weiteren Verlauf des gegenwärtigen Kapitels erläutert.

Mit dem letzten Wort des sterbenden Simone („Maria!!!“) direkt nach der „Teufelsmühle“, geht ein Hinweis in der Partitur einher – darauf, dass er kraftlos weiterzureden versucht, es aber nicht mehr vermag und stirbt (*con voce quasi spenta egli vorrebbe parlare e non può; stende le mani di nuovo sul capo dei figli e muore*<sup>4</sup>).

<sup>2</sup> Ein geringfügiger Unterschied in dieser 6-taktigen Passage ist in der Punktierung im Rhythmus der deklamatorischen Singstimme sowie in der Relation der Akkorde in der Länge zu beobachten: Während in der endgültigen Fassung von 1881 der verminderte Vierklang an erster Stelle der Progression zweieinhalb Takte andauert und der anschließende Dominant-Septakkord lediglich einen Takt, folgt in der ersten Fassung schon nach eineinhalb Takten der Dominant-Septakkord, welcher dafür dort auch länger, d.h. zwei Takte, ausgehalten wird. Ab dem Moll-Quartsextakkord sind die Längen der Klänge in den zwei Fassungen wieder identisch. Vgl. dazu Klavierauszug (1857), S. 241 f.

<sup>3</sup> Carol Neuls Bates: *Verdi's "Les Vêpres Siciliennes" (1855) and "Simon Boccanegra" (1857)*, Ph. Diss., 2 Bde., Yale University 1970, Bd. 1, S. 291.

<sup>4</sup> Vgl. Partitur S. 399 bzw. Klavierauszug S. 245. Es sei hier angemerkt, dass im Klavierauszug der Hinweis jedoch um etwa einen Takt später beginnt.

Eine offenkundige Abhebung dieser etwa sechs Takte langen Passage vom übrigen musikalischen Kontext wird auf mehreren Ebenen hör- und sichtbar – und auch diese deutliche Separierung des Abschnitts lässt auf die seitens Verdi bewusste Bildung einer als Einheit zusammengehörenden Harmonieprogression schließen. Nicht nur die sich plötzlich verändernde rhythmisch-metrische Ungezwungenheit im Sinne des Rezitierens (trotz genauer Notierung der Notenwerte) nach der *pausa lunga* ist hier auffallend. Wenigstens genauso prägend distanziert sich der keiner Tonart eindeutig zuzuordnende harmonische Prozess auch in Hinsicht auf die Tonalität von den vorangehenden sowie nachfolgenden Abschnitten, welche eindeutig in As-Dur verlaufen. Zuletzt werden die Loslösung und die Hervorhebung der Passage auch durch die separate Instrumentierung deutlich, insofern als hier Celli – die sich zusammen mit den Fagotten für den Bass zur Verfügung stellen – mit Klarinetten und Hörnern erklingen, während davor das vollbesetzte Orchester und direkt danach eine nur von hohen Streicherklängen durchdrungene Fortsetzung zu hören sind.

Die von Teresa Klier formulierte Beschreibung dieses musikalischen Geschehens – „Die abschließenden Worte des Dogen an die Senatoren, die sein politisches Testament erfüllen sollen, werden über einem Akkord von Klar/Fg/ Hr/Vc (fis<sup>v7</sup>- fis - fis<sup>v7</sup>) pianissimo in mittlerer Lage deklamiert“<sup>5</sup> – bedarf einer kleinen korrigierenden Ergänzung, die aber von entscheidender Bedeutung für dieses Kapitel ist: Während der Deklamation des Dogen Simon Boccanegra erklingt von den genannten Instrumenten das Akkordgefüge nicht etwa, wie von Klier in Klammern angegeben, von drei Akkorden mit gleichem Klangtyp (vermindertem Septakkord) am Beginn und Ende, sondern eben von *vier* mit der Umrahmung zweier Klänge gleichen Klangtyps: Ein Dominant-Septakkord auf *d* und ein fis-Moll Quartsextakkord in der Mitte werden von zwei verminderten Vierklängen umfasst. Währenddessen wandert der Bass in den Celli bei jedem der sich verändernden Klänge chromatisch um einen Halbton hinunter, und drei bzw. zwei Töne eines jeden entstandenen Vierklangs (nämlich *c-fis-a* beim Wechsel vom ersten zum zweiten Klang bzw. *fis-a* beim Wechsel vom zweiten zum dritten und vom dritten zum vierten) bleiben als unveränderte Bestandteile aller vier Klänge liegen. Jene Auffassung von Alexis Catalano, welche als „voiceleading progression which accompanies the Doge’s death“<sup>6</sup> beschrieben und auch mit der Formulierung von „consists of a C – E flat voice exchange“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 43.

<sup>6</sup> Catalano, *Simoni*, Bd. 1, S. 247.

<sup>7</sup> Ebd.

verdeutlicht wird, trifft dabei mit ihrem Bezug auf die Stimmführung einen wichtigen Punkt der „Teufelmühlen“-Harmonik<sup>8</sup>; Catalano identifiziert sie aber auch nicht als Harmonisierungsmodell, sondern als Kreuzung von zwei früheren (dem „Piango“- sowie dem „Il Mare“-) Motiven<sup>9</sup>.

Wenn diese Anordnung – in welcher nach dem dritten Klangtyp wieder der erste in Erscheinung tritt (und zwar unabhängig davon, welcher der drei Klangtypen am Beginn einer solchen Konsequenz steht) – nicht abbrechen würde, könnte sie bei chromatisch absteigender Basslinie und der konstanten Folge der drei Klangtypen mit dem Klangerlebnis von Klangwechseln, die sich in ihrem Aufbau und ihrer horizontalen Bewegung minimal verändern, unaufhörlich fortgesetzt werden. Durch das „erweiternde“ Sequenzieren etwa würde sie ein harmonisches „Ewigkeitsmodell“ darstellen. Es sei hier die mögliche Erweiterung des Harmonisierungs-Modells in *Simon Boccanegra* um einige Akkorde bei konsequenter Folge gleicher Klangtypen angedeutet (Abb. 2-2):

T. 1 nach Ziff. W bis T. 1 vor Ziff. AA

Verm.4-Klang    Dominant-Septakkord    Moll-Quartsext    Verm.4-Klang    Dominant-Septakkord    Moll-Quartsext    Verm.4-Klang    Dominant-Septakkord    etc.

Abb. 2 – 2 Harmonisches Gerüst der „Teufelmühlen“-Harmonik in G. Verdis *Simon Boccanegra*, Akt 3, mit möglicher Fortsetzung der Harmonieprogression

Dieser Aspekt einer unaufhörlich kreisenden Bewegung impliziert einen weiteren, der für die Konnotation von Verdis „Teufelmühlen“-Harmonik oft eine Relevanz erlangen wird, nämlich den Aspekt einer vorbestimmten, determinierten Fortschreitung.

<sup>8</sup> Obwohl Catalano von einer Fortschreitung von fünf Klängen schreibt: „The five-chord process (Figure 6-4) consists of a C – E flat voice exchange, returning eventually to A flat major tonality of dramatic resolution“, Catalano, *Simoni*, Bd. 1, S. 247, wird die dies verdeutlichende Abbildung 6-4 mit vier Akkorden dargestellt – mit den vier „Teufelmühlen“-Harmonien. Vgl. ebd., S. 248. (Anm.: In der Oberstimme des dritten Klangs der Abbildung fehlt das Kreuz vor dem eigentlichen *cis*.)

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 247.

Bevor aber auf das satztechnische Modell „Teufelsmühle“ ein detaillierterer Blick geworfen und auf ihre in Hinsicht auf Verdi bislang ausgesprochen seltene Rezeption hier Bezug genommen wird, sei an dieser Stelle das zweite Beispiel aus der *Einleitung* – hier detaillierter – zum Vergleich mit der oben angeführten Boccanegra-Stelle vorangestellt.

Einer ähnlichen Formation in Hinsicht auf die Relation szenischen Geschehnisses und harmonischer Dramaturgie unter Miteinbeziehung der „Teufelsmühle“ begegnet man – und zwar ebenfalls am Schluss der Oper – in einem anderen, viel früheren Werk (1846) von Verdi: in *Attila*<sup>10</sup> (Abb. 2-3). Die augenfällige Parallelität zwischen den beiden Beispielen findet sich aber nicht nur in der satztechnischen Verwirklichung des Modells, sondern, wie bereits angedeutet, auch in seiner Verknüpfung mit dem dramaturgischen Punkt: mit den am Ende der Oper einen gewaltsamen Tod sterbenden Hauptprotagonisten, die durch ihr erzwungenes Lebensende – Attila genauso wie Boccanegra – mit einem unabwendbaren Schicksal verbunden scheinen.

(Foresto va per trafiggere  
Attila, ma è prevenuto da

Odabella

Foresto  
Suo - no è que - sto che se - gna tua mor - te. De-ci - sa è la

Ezio  
Suo - no è que - sto che se - gna tua mor - te. De-ci - sa è la

Attila  
Qual suo - no? Tra - di - to - ri!

Vermindeter Vierklang      (klingender) Dominantsept-Akkord

<sup>10</sup> Vgl. Partitur S. 372 f. bzw. Klavierauszug S. 252 f., T. 303-312.

Odabella, che lo ferisce  
 esclamando:)                      ferendo Attila                      (abbraccia Foresto)

Pa-dre!... ah pa-dre, il sa-cri-fi-co a te.  
 sor - te ...  
 sor - te ...  
 E tu pu - re, O - da - bel - la!  
 morente                      cade

Moll 4-Akkord                      Verm. Vierkl.

Abb. 2 – 3 G. Verdi, *Attila*, Akt 3

Man erkennt die Ähnlichkeit mit der „Teufelsmühlen“-Stelle in *Simon Boccanegra* in der Länge und in der tonhöhenmäßigen Regungslosigkeit der Klänge, die bei der *Boccanegra*-Stelle gänzlich und im *Attila*-Beispiel bezüglich der ersten drei Harmonien im Orchester in Liegetönen gehalten werden. In den Singstimmen verhalten sich die Klänge in beiden Zitaten auf Tonhöhen deklamierend im Sinne einer rhythmisierten Rezitation<sup>11</sup>.

Eine Übereinstimmung in beiden Zitaten wird auch bezüglich der Richtung des chromatischen Basses und folglich der der Oberstimme deutlich: Sie stellen ein Beispiel für den Fall der absteigenden Unterstimme und aufsteigenden Oberstimme einer „Teufelsmühle“, also für die akustisch wie optisch sich entfernenden Außenstimmen dar. Dass der absteigende Bass als Schmerzensfigur im Sinne des chromatischen *passus duriusculus* mitwirkt, scheint dabei auch mit der Konnotation des Todes, die sich als eine in der Verdischen Verwendung der „Teufelmühlen“-Progression herausstellen wird, in angemessener Gleichläufigkeit zu sein.

<sup>11</sup> Nimmt man Bezug auf einen kompositorischen Einsatz eines Fortschreitungsmodells mit Priorität der Harmonik, erweist sich die Zuweisung der Singstimmen einer auf diese Art wenig melodischen Rolle hier als zweckdienlich. Wenn Joseph Kerman auf die zurückhaltende Melodik des Titelhelden (auch) in der Sterbeszene von *Simon Boccanegra* in der ersten Version von 1857 und dabei auf sein Sterben in *declamato* ein wenig vorhaltend verweist, vgl. dazu Joseph Kerman: „Lyric Form and Flexibility in ‘Simon Boccanegra’“, in: *Studi Verdiani* 1 (1982), S. 47-62, hier S. 60, so könnte dafür der Einsatz eines auf das harmonische Geschehen konzentrierten Modells – zumindest an der genannten Sterbeszene mit der „Teufelsmühlen“-Passage und *declamato* – eine Erklärung sein.

Durch die kompositionstechnische Handhabung, eine „Teufelsmühlen“-Harmonik an der Stelle des (nichtnatürlichen) Todes einzusetzen, kann Verdi auf den Ausdruck von gleich zwei Aspekten des Sterbens Bezug genommen zu haben. Einerseits von der Ausweglosigkeit, dem Unausweichlichen des Schicksals, das als Tod infolge von Ermordung unvermeidlich eintritt; andererseits vom Abbruch, der in einer modellhaften Harmonieprogression mit vorbestimmter Fortschreitung tatsächlich den Gestus des Abbrechens eines Weges implizieren kann. Dass die Harmonik der „Teufelsmühle“ für Verdi stets als unaufhörlich fortsetzbares Sequenzmodell bekannt gewesen sein muss, wird weiter unten erörtert.

Die satztechnische Beschaffenheit des Sequenzmodells kennend erscheint das Unausweichliche, das Schicksalhafte ja in fast fasslicher Analogie zu einem Modell, das unaufhörlich und gesetzmäßig seinen vorbestimmten Weg läuft und mit der Konstitution einer „Mühle“ nach dem Drehen im Kreis wieder an seinem Ausgangspunkt ankommt und dabei stets bereit ist für die nächste gleichförmige Drehung<sup>12</sup>. Die semantische Verknüpfung der „Teufelsmühlen“-Harmonik mit der Ausweglosigkeit ist an der untersuchten Stelle in *Attila* noch plakativer als in *Simon Boccanegra*, wenn auf Attilas Frage, was der Lärm des Volkes sein soll („Qual suono?“), Foresto und Ezio während des „Teufelsmühlen“-Abschnitts in Unisono auf das *Zeichen* hinweisen, das Attilas Tod bedeute („Suono è questo che segna tua morte“). Hierbei kann den Worten „Klang“ („suono“) und „Zeichen“ („segno“) eine über die akustische Bedeutung des Lärms hinausgehende Deutung auch im Sinne des musikalischen Klanges (als harmonischer Progression) und seiner Signalisierungs-Rolle (als Zeichen) fast nicht entzogen werden. Die Verdeutlichung der Aussage von Tod als Schicksalhaftem erfolgt auch noch auf den zwei letzten Klängen des „Teufelsmühlen“-Segments, indem Foresto und Ezio kommentieren, dass das Schicksal entschieden sei („Decisa è la sorte...“), und Odabella beim Ruf „Padre!... ah padre, il sacrificio a te“ sich ihrem Racheschwur nachgekommen zu sein sieht. In Hinsicht auf die Bedeutung des Todes sei angemerkt, dass auch Attilas Ermordung während der Klänge der „Teufelsmühle“ geschieht. Selbst der Akt seines Sterbens, der im Notentext nicht nur mit *morente*, sondern auch dem das physisch-körperliche Hinfallen vergegenwärtigenden Hinweis *cade* gekennzeichnet wird, ist zum letzten (verminderten) Klang der „Teufelsmühlen“-Passage angegeben, der dann als

---

<sup>12</sup> Die Zusammenhänge mit der Ausweglosigkeit als semantische Deutungsmöglichkeit der „Teufelsmühle“ werden im späteren Verlauf der vorliegenden Arbeit auch durch die Bezugnahme auf die Fachliteratur thematisiert.

Auftakt zur Abkadenzierung noch einmal kurz erklingt (in der Abbildung oben nicht mehr enthalten).

## 2.2 Voraussetzungen

### 2.2.1 Grundlagen zur Struktur der „Teufelsmühlen“-Harmonik und zu ihrer Rezeption

Dass es sich bei einer konsequenten Klangordnung der drei Klangtypen, die wir oben auch in den Ausschnitten aus Verdis Werken gesehen haben, um ein satztechnisches Modell handelt, wird von Elmar Seidel in seinem bereits erwähnten grundlegenden Beitrag nicht nur anhand einer Akkordfolge im *Wegweiser* von Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise* sowie anhand vielfacher Beispiele aus der Musikkultur dargelegt, sondern auch als schon am Anfang des 19. Jahrhunderts, in Satzlehren von E. A. Förster, J. Drechsler bzw. Abbé Vogler behandeltes satztechnisches Phänomen beschrieben<sup>13</sup>. Das Modell war unter dem Namen „Teufelsmühle“ im Wien des auslaufenden 18. Jahrhunderts geläufig und in Emmanuel Aloys Försters Generalbass-Lehre um 1805 mit dieser Bezeichnung überliefert<sup>14</sup>. Als Schubert in seinem *Wegweiser* um 1827 von der „Teufelsmühle“ Gebrauch machte, griff er dabei auf eine wenigstens über 75 Jahre alte Tradition zurück, weshalb die Verwendung des oft als „Wegweiser-Modells“ angeführten Beinamens in der Literatur irrtümlich ist<sup>15</sup>. Seidel weist darauf hin, dass Haydns *Abschieds-Symphonie* mit einer Verwendung des Modells bereits vor Voglers genanntem Lehrbuch<sup>16</sup> entstanden sei, und dass sogar ein noch älteres Beispiel für die Klangfolge im Rezitativ Nr. 73 (bei „und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen“) in der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach zu finden sei<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 288 ff. Das Beispiel Nr. 134 in Försters *Anleitung zum General-Bass* um 1805, das für „die sogenannte ‘Teufelsmühle‘“, vgl. Förster, *Anleitung*, S. 133, siehe auch Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 289, „welche [...] aus dem charakteristischen und enharmonischen Septimen-Accorde und dem Quart-Sexten-Accorde besteht, wobey der Bass immer einen halben Ton steigt“, Förster, ebd. – angegeben wird, wird als letztes Beispiel in Georg Joseph Voglers *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* schon um 1776 verdeutlicht, nämlich als „ein runder Tonkreis, worin die vermischte Leiter zum Grunde liegt“, Georg Joseph Vogler: *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Mannheim 1776, Hildesheim und New York (Georg Olms) 1970, S. 86, siehe auch Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 289 bzw. Holtmeier, *Teufelsmühle*, S. 763. Bei Vogler erscheint es samt gezeichneter Abbildung des Tonkreises – allerdings noch ohne die Bezeichnung „Teufelsmühle“.

<sup>14</sup> Vgl. Fladt, *Modell*, S. 358. Vgl. auch Holtmeier, *Teufelsmühle*, S. 763 bzw. Anm. 13 im Kapitel „Teufelsmühlen-Harmonik“ in der vorl. Arbeit.

<sup>15</sup> Vgl. Fladt, *Modell*, S. 358.

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 13 im Kapitel „Teufelsmühlen-Harmonik“ in der vorl. Arbeit.

<sup>17</sup> Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 290.



Dass die „Teufelsmühle“ als satztechnisches Modell nicht selten mit einer Konnotation von etwas Düster-Erhobenem aufgefasst wird und in Assoziation „mit Unsicherheit, Melancholie, Trauer, Schrecken, dem Erhabenen oder Tod“<sup>18</sup> auftreten kann, wurde in der Literatur mehrfach angedeutet<sup>19</sup>. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist Christian Thoraus Formulierung in Hinsicht auf das „schicksalhafte ‘Geworfensein‘ in die aus-weglose [sic] Bewegung eines *Teufelskreises*“<sup>20</sup>, da diese Formulierung, die keinen konkreten Bezug zu Verdi enthält und auf die an entsprechender Stelle der Arbeit noch detaillierter Bezug genommen wird, dem Wesenszug einer der häufigsten Verdischen Konnotationen als Ausweglosigkeit äußerst nahekommt. In der Literatur bislang vorhandene Beschreibungen semantischer Zusammenhänge in Bezug auf Verdis „Teufelsmühlen“-Harmonik werden im Unterkapitel *Die Verdi-Rezeption von Victor Fell Yellin in Bezug auf den „Omnibus“* erörtert.

Ein ebenfalls bei chromatischem Bass erklingendes Satzmodell bildet der zuerst von Victor Fell Yellin erläuterte „Omnibus“<sup>21</sup>, der in seiner Grundform eine grundsätzlich aus fünf Klängen bestehende Fortschreitung bei beginnendem Dominant-Septakkord in der Quintsext-Umkehrung darstellt. Von diesem Dominant-Quintsextakkord ausgehend verlaufen beide Außenstimmen in entgegengesetzte Richtungen; dabei bleiben die mittleren Stimmen auf einer kleinen Terz als Pedaltöne stets liegen und bilden eine weitere Folge von einem grundstelligen Dominant-Septakkord, einem Moll-Quartsextakkord, einem Dominant-Septakkord in Sekundumkehrung und einem erneuten grundstelligen Dominant-Septakkord (vgl. dazu auch Abb. 2-4), die auch im Krebsgang möglich ist<sup>22</sup>. In Anlehnung an Yellin greifen Robert W. Wason<sup>23</sup> und Paula J. Telesco<sup>24</sup> den „Omnibus“-Begriff auf. Problematisch dabei ist, dass der „Omnibus“-Begriff – insbesondere im amerikanisch-englischen Sprachraum – in Zusammenhang mit der von Yellin angegebenen Harmonieprogression – zwar bekannt, jedoch nicht historisch belegbar ist<sup>25</sup>.

---

<sup>18</sup> Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 116.

<sup>19</sup> Vgl. dazu ebd., S. 116 f. Elmar Seidel betont das Pathetische als Resonanz der barocken Figur *Pathopoiia* und bezieht dies nicht nur auf vokale Stellen mit Text wie z.B. die *Commendatore*-Szene im zweiten Finale in Mozarts *Don Giovanni*, sondern auch auf rein instrumentale Musik wie etwa die „Teufelsmühlen“ in Beethovens 2. bzw. 3. Symphonie, vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 292.

<sup>20</sup> Christian Thoraus: „Kühn, nie gehört und doch sachrichtig. Zur sogenannten Teufelsmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien“, in: Heinrich Poos (Hrsg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz u.a. (Schott) 1993, S. 171-196, hier S. 186. (Hervorhebung orig.).

<sup>21</sup> Vgl. Anm. 23 in der *Einleitung*.

<sup>22</sup> Vgl. auch Yellins Definition, Yellin, *Omnibus*, o. S. [S. 3] bzw. Notenbsp. 1 auf S. 4.

<sup>23</sup> Wason, *Viennese Harmonic*.

<sup>24</sup> Telesco, *Enharmonicism*.

<sup>25</sup> Vgl. dazu auch Holtmeier, *Teufelsmühle*, S. 763. Im Glossar seines Buches berichtet Yellin von der unbekanntem Herkunft („of obscure origin“) des Begriffs „Omnibus“, den er selbst in Bezug auf die

Wenn Marie-Agnes Dittrich den von Yellin beschriebenen „Omnibus“ als ein satztechnisches Modell, das mit der „Teufelsmühle“ „eng verwandt“ sei<sup>26</sup> rezipiert und dabei schreibt: „Der ‚Omnibus‘ besteht aus mindestens fünf Akkorden: einem Quintsextakkord und vier Akkorden aus der ‚Teufelsmühle‘“<sup>27</sup>, so deutet die Autorin durch die vier gemeinsamen Akkorde jedoch nicht die Version A, die in der vorliegenden Arbeit bislang in *Simon Boccanegra* sowie in *Attila* zu sehen war, sondern die Version B der „Teufelsmühle“ mit einem Sekundakkord anstelle des Verminderten, an. Zur Version B bzw. ihrer Relation zum „Omnibus“ wird weiter unten im gegenwärtigen Kapitel Genaueres erörtert; ihre drei Klangtypen und ihre Übereinstimmung mit den letzten vier „Omnibus“-Klängen können in Abb. 2-4 betrachtet werden.

The image shows a musical score for two systems. The first system, labeled "Teufelsmühle" B, consists of five measures. The notes are: Measure 1: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 2: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 3: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 4: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 5: C4, E4, G4, Bb4, D5. The second system, labeled "Omnibus", consists of five measures. The notes are: Measure 1: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 2: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 3: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 4: C4, E4, G4, Bb4, D5; Measure 5: C4, E4, G4, Bb4, D5. Below the notes are the chord symbols: 6 Dom.5, Dom.7, 6 Moll 4, Dom.2, Dom.7.

Abb. 2 – 4 „Omnibus“-Progression und die Version B der „Teufelsmühle“

Dittrich verdeutlicht in ihrem Beitrag, dass die beiden Autoren Seidel und Yellin „offenbar nicht voneinander Kenntnis genommen [haben]“<sup>28</sup>. Des Weiteren weist die Autorin darauf hin, dass definitiv geltende Termini in der einschlägigen Literatur nicht festgehalten werden könnten<sup>29</sup>, und dass eine klare Unterscheidung zwischen „Teufelsmühle“ und „Omnibus“ auch nach der Sichtung von Yellins Abhandlung nicht eindeutig nachzuvollziehen sei, da in den erläuternden Analysen des Autors eine terminologische Konsequenz fehle – Dittrich legt anhand mehrerer Beispiele dar, dass Yellin auch mit den von ihm als Varianten des „Omnibus“ aufgefassten Klangfolgen von

---

chromatische Harmonieprogression zum ersten Male in seinem Seminar an der *New York University* gehört habe, und zwar von dem damals Studenten Roger Martinez, der die von Yellin dargestellte harmonische Klangfolge mit diesem Terminus identifiziert habe. Martinez selbst habe diese Kenntnis an seiner Schule, *Longy School* in Cambridge, Massachusetts erlangt. Vgl. Yellin, *Omnibus*, o. S. [S. 97].

<sup>26</sup> Vgl. Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 109.

<sup>27</sup> Ebd., S. 109.

<sup>28</sup> Ebd., S. 108.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., insbesondere Anm. 5.

„Teufelsmühlen“ nicht folgerichtig verfährt –, übereinstimmend sei jedoch seine Definition mit jener in Thomas Christensens Beitrag, der in Zusammenhang mit der Oktavregel über „Vogler’s chromatic omnibus“ schreibe<sup>30</sup>.

Darüber hinaus weist die Autorin darauf hin, dass neben Mischformen auch Varianten in der Musikkultur mit modifizierten oder ausgelassenen Akkorden existierten<sup>31</sup>. (Ein Abschnitt über einem langen chromatisch aufsteigenden Bass im langsamen Satz in Robert Schumanns 2. Sinfonie stellt ein anschauliches Beispiel dafür dar<sup>32</sup>.) Dies wird sich, wie wir es später sehen werden, auch in Verdis Schaffen beobachten lassen: Außer den Grundformen der Modelle sind vermischte und modifizierte Formen vorhanden, welche in der vorliegenden Arbeit nach Arten ihrer Modifikationen in den entsprechenden Unterkapiteln erläutert werden.

Trotz der in der Literatur nicht an allen Stellen eindeutig festlegbaren und festgelegten Unterscheidung zwischen „Teufelsmühle“ und „Omnibus“ gibt es für die jeweiligen Modelle typische Merkmale.

Einen im Vergleich zur „Teufelsmühle“ grundlegenden und auch für den Klang wichtigen Unterschied bildet der „Omnibus“ indem er außer dem grundstelligem Dominant-Septakkord noch zwei Umkehrungen von diesem innehat<sup>33</sup>.

Den zweiten Unterschied zwischen der beiden Modellen stellt ihre Beschaffenheit hinsichtlich der Länge und zusammenhängend damit ihrer Wiederholbarkeit dar: Während die „Teufelsmühle“ als Sequenzmodell mit seinen in sich zirkulierenden immer gleichen Klangtypen die Möglichkeit einer „ewigen“ Zirkulation darstellt und daher unaufhörlich das gleiche Klangerlebnis hinsichtlich der Verknüpfung dreier Klänge darbietet, präsentiert der „Omnibus“ in lediglich fünf Klängen sein wesentliches Merkmal von der spiegelsymmetrischen Chromatik und den bleibenden Pedaltönen; seine Fortsetzung kann er nur inkonsequent bewerkstelligen.

Eine Fortsetzung des „Omnibus“ geschieht, indem der letzte Dominant-Septakkord des Modells als zweiter Klang eines neuen (also nur noch aus vier Klängen

---

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 110. Zu Christensens Beitrag vgl. Thomas Christensen: „The Règle de l’Octave in Thorough-Bass Theory and Practice“, in: *Acta Musicologica* LXIV (1992), S. 91-117, hier S. 116.

<sup>31</sup> Vgl. Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 112 sowie 114 ff.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 112. Der „Teufelsmühlen“-Abschnitt befindet sich im 3. Satz, T. 48 ff. Vgl. auch Fladt, *Modell*, S. 358. Yellin analysiert das Beispiel aus der Sicht des „Omnibus“, vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 54 bzw. Ex. 60 auf S. 55 f. Vgl. dazu auch Dittrichs Analyse bzw. auch ihre Rezeption von Yellins Analyse, Dittrich *Teufelsmühle*, S. 112 ff.

<sup>33</sup> Zu einer übersichtlichen tabellarischen Notations-Darstellung der gegenübergestellten Tonvorräte der beiden möglichen „Teufelsmühlen“-Versionen und des „Omnibus“ vgl. Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 111. Ein notenschriftlicher bzw. tabellarischer Vergleich zwischen dem „verlängerten“ (überlappenden) „Omnibus“ und Voglers Harmonisierung der chromatischen Skala findet sich bei Telesco, *Enharmonicisim*, S. 268.

bestehenden) Modells aufgefasst wird, dessen letzter Klang wieder als zweiter von einem neuen „Omnibus“ fungieren würde<sup>34</sup>. Diesen Zusammenhang beschreibt Dittrich so, dass zu einer möglichen Verlängerung des „Omnibus“ ein Übergang der Fünfergruppe in eine andere notwendig sei, „oder, anders ausgedrückt, ein längeres Segment aus der ‚Teufelsmühle‘ verwendet werden [muss]“<sup>35</sup>. (Ihre „einfache“ Wortverwendung: „Teufelsmühle“ in ihrer Erklärung muss auch hier in Bezug auf die Variante B der „Teufelsmühle“ verstanden werden.)

Aus der Logik dieser den letzten Klang zum zweiten umdeutenden Art der Fortsetzung, d.h. der Wiederholung des „Omnibus“-Modells, folgt, dass, wenn Yellin den „Omnibus“ nicht als ein aus fünf Klängen bestehendes Modell definieren würde, aus dem ein „Übergang“ in den zweiten Klang eines anderen – mit einem nichterklingenden Quintsextakkord beginnenden – Modells notwendig sei, sondern für den Beginn des Modells – den Quintsextakkord weglassend – den ersten Dominant-Septakkord festlegen würde, dann die Übergänge in jeweils „andere“ „Omnibus“-Modelle mit den „übrigbleibenden“ vier Klängen nichts anderes ergeben würden als die Wiederholung von drei Klangtypen: dem Dominant-Septakkord, dem Moll-Quartsextakkord und dem Dominant-Septakkord in Sekundumkehrung.

Genau diese „verbleibende“ Folge von drei Klängen gibt Seidel an, wenn er in seinem besagten Beitrag zu Schuberts *Winterreise* auf das Vorkommen der „Teufelsmühle“ auch in einer solchen Variante hinweist, in der bei absteigender Basschromatik anstatt des Verminderten ein Sekundakkord erklinge<sup>36</sup>. In seiner späteren Veröffentlichung definiert er diese Version der „Teufelsmühle“ als Variante B, während die „ursprüngliche“, von Vogler und Förster beschriebene Harmonieprogression als Variante A von ihm bezeichnet wird<sup>37</sup>.

Für das Verhältnis vom „Omnibus“ zur Version B der „Teufelsmühle“ kann also zusammenfassend festgehalten werden, dass in der Akkordfolge, in der Yellin die Klänge von 1-5 nummeriert, die Akkorde 2, 3, 4 und 5 sowohl bei hinunter- als auch hinaufsteigendem Bass identisch mit Seidels Variante B sind; und dass daher bei Yellins für das „Omnibus“-Modell angeführten Beispielen, in welchen er auf eine Progression

---

<sup>34</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 3 bzw. Notenbsp. 2 auf S. 4. Siehe auch Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 110.

<sup>35</sup> Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 109.

<sup>36</sup> Vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 288 bzw. Bsp. 12 auf S. 296.

<sup>37</sup> Elmar Seidel: „Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik“, in: Serge Gut (Hrsg): *Referate der 2. Europäischen Liszt-Symposiums. Eisenstadt 1978 (= Liszt-Studien, Bd. 2)*, München-Salzburg (Emil Katzbichler) 1981, S. 172-206, hier S. 173. Siehe auch Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 108 f.

ohne oder mit modifiziertem Quintsextakkord – bzw. bei längeren Klangfolgen mit Übergang von dem einen „Omnibus“ in den anderen – hinweist mit Umdeutung des 5. Klangs zu einem 2., nichts anderes erklingt als jenes Modell, das von Seidel als Variante B der „Teufelsmühle“ beschrieben wird. Die Gruppierung der bestimmenden Klänge und die Zuordnung dieser vier Klänge zu den Grundformen des „Omnibus“ und der „Teufelsmühle“ B sind jedoch unterschiedlich: Der letzte Dominant-Septakkord des „Omnibus“-Modells – der gleichzeitig zum zweiten eines weiteren umgedeutet wird – ist in einer zirkulierenden „Teufelsmühle“ B mit dem ersten Klang der Wiederkehr identisch und somit dem Beginn des zweiten Segments mit den drei bestimmenden Klängen des Modells.<sup>38</sup>

Anhand der folgenden analytischen Abbildung (Abb. 2-5) der – die drei besagten Modelle gemischt enthaltenden – Harmonieprogression in den T. 63-65 im dritten Satz von Mozarts *g-Moll Streichquintett KV. 516*<sup>39</sup> – zitiert sowohl von Seidel<sup>40</sup> als auch von Yellin<sup>41</sup> – seien neben den Grundformen der Modelle auch das Ineinanderflechten des „Omnibus“ und der „Teufelsmühle“ in der Version B mit Sekundakkord bei absteigender Chromatik verdeutlicht.

---

<sup>38</sup> Da Seidel bei einer längeren „Teufelsmühlen“-Klangfolge der drei unterschiedlichen Harmonien von Dreier-Gruppen ausgeht und somit der Bass in der Länge einer Oktave genau vier Gruppen hat, ist der vierte Klang stets identisch mit dem ersten der nächsten Gruppe. Ein Notenbeispiel im Beitrag in Telesco, *Enharmonicism*, S. 262, Example 19: Complete omnibus cycle with functional analysis (vgl. auch das obere Notensystem als „omnibus cycle“ im Ex. 28 auf S. 268), welches einen kompletten „Omnibus“-Zyklus mit über die Oktave hinausgehendem Bass darstellt, und zwar in dem Sinne der oben beschriebenen „Überlappung“ der 5. und 2. Klänge, präsentiert ganz genau die gleichen Klänge (abgesehen vom beginnenden Quintsextakkord) wie die „Teufelsmühle“ in Seidels Version B. Sehr deutlich wird die Gleichheit mit der Version B auch durch die aktuelle Verwendung von einem als „Omnibus“ benannten Fortschreitungsmodell in Musiktheorie-Lehrbüchern im amerikanisch-englischen Sprachraum, in welchen zur Veranschaulichung für „the omnibus progression“ ein Notenbeispiel von jenem Satzmodell, das im deutschsprachigen Raum als „Teufelsmühle“ B aufgefasst wird, mit beginnendem sowie endendem Dominant-Septakkord (und ohne jeglichen Quintsextakkord) bei fallendem chromatischem Bass in der Länge von einer Oktave dargestellt wird. Vgl. dazu den Aufsatz von Guy Capuzzo: „The Backcycle Progression. A Supplement to the Omnibus Progression for the Study of Chromatic Harmony“, in: *Journal of Music Theory Pedagogy* 28 (2014), S. 27-56, hier S. 27, auch Anm. 2, Ntbsp. ebd., in welchem Capuzzo für die Verdeutlichung dessen, dass „the omnibus progression is a standard topic in the study of chromatic harmony and enharmonicism“, ebd., gleich am Beginn seines Beitrags nicht nur eine Reihe von englischsprachigen Lehrbüchern aufzählt (mit Erscheinungsjahr zwischen 2003 und 2013), sondern auch ein sechstaktiges Notenbeispiel im  $\frac{3}{4}$ -Takt (Example 1) mit beginnendem und endendem Dominant-Septakkord und Kadenz in C-Dur (d. h. mit einer „Teufelsmühle“ in der Version B mit abschließender Kadenz) überträgt – mit der Beschriftung: „Omnibus progression in three current textbooks“.

<sup>39</sup> Vgl. Partitur S. 27.

<sup>40</sup> Seidel nennt dieses Beispiel von Mozart für die absteigende chromatische Tonfolge mit Sekundakkord, vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 288.

<sup>41</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 19 bzw. Notenbsp. 15 auf S. 20.

T. 63

Violin I

Violin II

Viola

Viola

Violoncello

Harmonik (klingend): Dom.7 Verm. Moll 4 Dom.7 Dom.5 Dom.7 Moll 4 Dom.2 Dom.7 Moll 4

Yellin: O (f#-a) ① ② ③ ④ ⑤ ④ ③ O (e<sup>b</sup>-g<sup>b</sup>) ① ② ③

TEUFELSMÜHLE OMNIBUS SEIDELS VERSION B (Teufelsmühle mit Dom.2)

Abb. 2 – 5 W. A. Mozart, *g-Moll Streichquintett KV 516*, 3. Satz, T. 63 ff.<sup>42</sup>

Das von Seidel 1978 als „Version B“ definierte „Teufelsmühlen“-Modell mit Sekundakkord ist allerdings nicht nur in der Musikkultur, sondern auch als Satzmodell schon viel früher, nämlich in der italienischen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts zu finden – auch im Umfeld von Verdi. Auf den von Bonifazio Asioli 1819 verfassten Traktat *L'allievo di clavicembalo*, auf den auch Yellin verweist<sup>43</sup>, wird im späteren Verlauf der vorliegenden Arbeit hinreichend Bezug genommen; aber auch Verdis Zeitgenosse, der Komponist, Theoretiker und Lehrer vom Musik-Lyzeum *Santa Cecilia*, Cesare De Sanctis<sup>44</sup> bildete das Modell als „progressione circolare cromatico-enarmonica“ bzw. seine Umkehrung bei der ab- und aufsteigender Basschromatik in seiner Harmonielehre *La polifonia nell'arte moderna* – in einem Lehrbuch, das er Verdi 1893 mit der Bitte um Begutachtung zusandte<sup>45</sup> – ab<sup>46</sup>. Es ist ein im chromatischen Bass die gesamte Oktave

<sup>42</sup> Die sich auf Yellins Analyse beziehenden graphischen Bezeichnungen wurden aus Yellins Notenbeispiel (vgl. vorangehende Anm.) übertragen; alle weiteren Ergänzungen wurden von der Verf. der vorl. Arbeit hinzugefügt.

<sup>43</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 22 ff.

<sup>44</sup> Der Komponist trug den gleichen Namen wie Verdis jahrelanger Freund und Briefpartner Cesare De Sanctis, dessen Person jedoch nicht identisch mit dem Verfasser des hier benannten Lehrbuches ist.

<sup>45</sup> De Sanctis und Verdi trafen sich – wahrscheinlich nicht zum ersten Mal – in Rom, wo Verdi anlässlich der Aufführung von *Falstaff* im *Teatro Costanzi* am 13. April 1893 hinreiste, vgl. Maurizio D'Alessandro: *Battute d'aspetto. Cesare De Sanctis. Un musicista tra Papato e Regno d'Italia*, Roma (Sovera Editore)

umfassendes Lehrbeispiel für die enharmonische Umdeutung der kleinen Septim zur übermäßigen Sexte und umgekehrt, hier als Abb. 2-6 übertragen<sup>47</sup>. Die beiden Lehrbeispiele in zeitlich relativ weit auseinanderliegenden Lehrbüchern – einerseits in einem von Asioli von den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts und andererseits in einem von De Sanctis von den letzten – lassen annehmen, dass das Harmonisierungsmodell als satztechnisches Phänomen in der italienischen Kompositionslehre zur Zeit von Verdi eine auf keinen Fall unbekannt harmonische Progression war.

*Progressione circolare cromatico-enarmonica:*



*La stessa progressione in senso inverso:*



Abb. 2 – 6 Darstellung des enharmonischen Zirkulationsmodells in Cesare De Sanctis' Lehrbuch *La polifonia nell'arte moderna*

Während die „Teufelsmühle“ als Sequenzmodell auch in der Version B mit dem Sekundakkord die Möglichkeit einer unaufhörlichen Zirkulation in sich trägt, verhindert – wie bereits angedeutet – die Präsenz des beginnenden Quintsextakkords in der Klangfolge eines „Omnibus“, dass das Modell unmittelbar in seiner vollständigen Form weitergeführt bzw. wiederholt werden kann. Zwar ist der entscheidende Wesenszug am „Omnibus“ auch

2002, S. 72. De Sanctis sandte danach das besagte Lehrbuch *La polifonia* – von dem er Verdi bei dem erwähnten Treffen in Rom erzählt haben muss, vgl. dazu D'Alessandro, *Battute*, ebd. – mit der Bitte um Zustimmung 1893 Verdi zu, wovon auch ein erst 1973 von Emilia Zanetti veröffentlichter Briefwechsel der beiden Komponisten zeugt. Vgl. dazu Emilia Zanetti: "La corrispondenza di Verdi conservata a 'S. Cecilia'. Contributi all'epistolario", in: *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani Parma* 3/8 (1973), S. 1131-1141, hier S. 1134-1138, in englischer bzw. deutscher Übersetzung ebd., S. 1485-1502, hier S. 1489-1497. Zu Zanetti siehe auch Rosen, *Requiem*, S. 102 f., Anm. 25. Zum Abdruck der Briefe bzw. De Sanctis' handschriftlichen Entwurfs vgl. auch D'Alessandro, *Battute*, S. 71 ff.

<sup>46</sup> Vgl. Cesare De Sanctis: *La polifonia nell'arte moderna. Spiegata secondo i principî classici*, 3 Bde., Bd. 1: *Trattato d'armonia*, G. Ricordi & C. Milano 1934, ristampato 1945 (E. R. 1601), S. 232 f.

<sup>47</sup> Der Autor merkt an, dass solche Formeln zwar nützlich, aber zu schulisch seien und bei unterwürfiger Verwendung von einem mangelnden Einfallsreichtum zeugen würden, und er ermutigt dazu, nach eigenen Konzepten solche Mittel anzuwenden. "Queste formule, sebbene possano riuscire utili nella pratica, sono troppo scolastiche, e mostrerebbe mancanza d'ingegno quell'compositore che ne usasse servilmente. Meglio assai che ciascuno, secondo il proprio concetto, svolga I mezzi che più si adattano all'uopo." De Sanctis, *La polifonia*, S. 232.

nicht seine Sequenzfähigkeit, sondern die chromatische Spiegelsymmetrie<sup>48</sup> bzw. die dabei entstandene klangliche Beständigkeit der Pedaltöne, doch könnte dabei dieser Unterschied, der sich darin niederschlägt, die Beschaffenheit einer Harmonieprogression als weiterführbar zu erleben, auch in Bezug auf die möglichen Konnotationen der besagten Harmonisierungsmodelle eine Rolle spielen; mehr dazu folgt im weiteren Verlauf der Arbeit.

Ebenfalls ist bei einer Klangfolge, die ein „Ewigkeitsmodell“ bildet, das Tonalitätsgefühl viel eher ein labiles als beim „Omnibus“ mit fünf Klängen: Da der „Omnibus“ durch entgegengesetzten chromatischen Stimmtausch bei seinem fünften Klang den gleichen Dominant-Septakkord – bloß in einer anderen Aufstellung – präsentiert wie beim ersten, könnte das Ohr auf eine „auskomponierte“ Dominante schließen, welche sich in einem nächsten Schritt in die Tonika auflösen könnte; wenn allerdings der fünfte Klang vom „Omnibus“ nicht präsent ist, wird die dominantische Wirkung nicht weiter hörbar sein – wie darauf Robert W. Wason hinweist<sup>49</sup>. Auch Telesco deutet diese für den „tonalen Anker“ relevante Rolle der umrahmenden Dominanten an<sup>50</sup>. In Zusammenhang mit einem – ohne die dominantische Wirkung des den „klassischen Omnibus“ beginnenden Quintsextakkords – „verlorenen“ Tonalitätsgefühl beschreibt Telesco nun die auch von Yellin bereits benannte „überlappende“ Klangfolge mit Umdeutung jeden fünften Klangs zu einem zweiten als „an ‘overlapped omnibus,’ or an ‘omnibus cycle“ mit der Anmerkung, dass Wasons Begriff dafür „an ‘extended omnibus““ sei<sup>51</sup>. In der Studie von Wason ist allerdings auch nachvollziehbar, dass die „Teufelsmühlen“- bzw. „Omnibus“-Harmonik genau in dem Zusammenhang mit einer tonikalen Auflösung nach der Dominante in Harmonisierungs-Beispielen für die Basschromatik in theoretischen Werken von Simon Sechter und Anton Bruckner eine Rolle spielt<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> „Symmetrical inversion is the fundamental contrapuntal basis of the omnibus idea.“ Yellin, *Omnibus*, S. 4., siehe auch Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 109. Vgl. auch Yellins Abbildung einer spiegelsymmetrischen Ausbildung der fünf Klänge ausgehend von der reinen Prim, Yellin, *Omnibus*, S. 5.

<sup>49</sup> Vgl. Wason, *Viennese Harmonic*, S.18.

<sup>50</sup> Vgl. Telesco, *Enharmonicism*, S. 259 f.

<sup>51</sup> Ebd., S. 260.

<sup>52</sup> Als „an exercise which shows the chromatic elaboration of the voice exchange“ wird von Wason die Übung von Sechter in der [*Praktischen*] *Generalbassschule* beschrieben. Wason, *Viennese Harmonic*, S. 57. Die Klangfolge, die taktweise sequenziert wird, hat bei chromatisch aufsteigendem Bass die Akkorde wie folgt: Dreiklang, verminderter Septakkord, Moll-Quartsextakkord, Dominant-Septakkord und Dominant-Quintsextakkord. Es entstehen dabei taktweise neue Toniken im Quintenzirkel, indem jeder erste Klang nach dem Quintsextakkord des vorangehenden Taktes als Auflösung in einen Dreiklang dargestellt wird. Vgl. dazu Simon Sechter: *Praktische Generalbassschule*, o. O [Wien], o. J. [1830], S. 44, Übung LXVI. (Es sei angemerkt, dass Wasons Identifikation der Klangfolge als „Yellin’s ‘classical omnibus““, Wason, *Viennese Harmonic*, S. 57, dabei nicht ganz richtig ist, weist doch der „Omnibus“ auch an der Stelle des verminderten Septakkordes einen Dominant-Sekundakkord auf.) Für Bruckner vgl. ebd., S. 82.



Was die einzelnen Tonabstände der drei „Oberstimmen“ der Modelle „Teufelsmühle“ und „Omnibus“ betrifft, besteht der grundlegende Unterschied jedoch nicht zwischen der „Teufelsmühle“ mit ihren beiden Varianten und dem „Omnibus“, sondern zwischen der „Teufelsmühle“ in der Version A und in der Version B (wobei letztere in dieser Hinsicht natürlich eine Gemeinsamkeit mit dem „Omnibus“ bildet). Alle drei „Oberstimmen“ der Version A erzeugen, soweit sie sich bewegen, insgesamt die – kleinterzgenerierte – Halbton-Ganzton-Skala, die Vogler als „vermischte Skala“ bezeichnet hat<sup>53</sup>; Elmar Seidel verweist auf diese Eigenschaft der Version A als die Identität mit dem 2. (Messiaenschen) Modus<sup>54</sup>. Währenddessen stellen die Version B sowie der „Omnibus“ bei ihren sich bewegenden „Oberstimmen“ eine ebenso vollständige Chromatik wie der Bass dar, allerdings in die entgegengesetzte Richtung und natürlich mit dem Unterschied ihrer überall chromatischen und daher „langsameren“ einzelnen Schritte.

Der Sachverhalt, der in Victor Fell Yellins weiter oben gesichteter Analyse von Mozarts Streichquintett (Abb. 2-5) erkenntlich ist, zeichnet ebenfalls die Verdis Schaffen betreffende Darstellung<sup>55</sup> des Autors aus: Bei der Identifizierung des Satzmodells bildet die genaue Beschaffenheit der einzelnen Harmonien (und deren – durch die in ihnen enthaltenen einzelnen Töne befindliche – Differenz im Vergleich zu strukturell ähnlichen Klängen) einen weniger gewichtigen Aspekt als die Existenz einer gegenstimmig verlaufenden Chromatik<sup>56</sup>. Ähnlich „großzügig“ wie bei diesem Beispiel von Mozart, in dem in der Harmonieprogression in T. 63 ein Verminderter und kein Sekundakkord erklingt, werden in Yellins Abhandlung weitere Beispiele als Akkordfolge des „Omnibus“ erläutert, die von ihm als Modifikationen oder Varianten aufgefasst werden. Diese sind in den Notationsanalysen mit in eckigen Klammern oder in einem parallel darunter notierten extra Notensystem ergänzten und/oder halbtönig veränderten Tönen abgebildet, die zwar zur Klangfolge des „Omnibus“ dazugehören sollten, es aber faktisch, d.h. in der Musik,

---

<sup>53</sup> Vgl. Vogler, *Tonwissenschaft*, S. 86. Vgl. auch Fladt, *Modell*, S. 358.

<sup>54</sup> Vgl. Seidel, *Zusammenhang*, S. 174.

<sup>55</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 38 ff.

<sup>56</sup> Das besagte Beispiel wird vom Autor in T. 63-65 als ein „almost perfect model [...] for the expanding and contracting symmetrical inversion of the omnibus“, Yellin, *Omnibus*, S. 19. Notenbsp. auf S. 20, mit den Akkorden 1 bis 5 sowie zurück bis 1 wahrgenommen und analysiert, was in die vorliegende Abbildung so übernommen wurde. Abgesehen davon, dass die von Yellin eingezeichneten eingekreisten arabischen Ziffern nicht die richtige, sondern eine spiegelverkehrte Identifikation der in seiner Abhandlung von ihm eigens definierten Klänge im „Omnibus“ darstellt, wird in der ersten Hälfte der Klangprogression deutlich, dass der Klang 2, der im „Omnibus“ – im entscheidenden Unterschied zur „Teufelsmühle“ – kein Verminderter, sondern eben ein Sekundakkord sein sollte, für den Autor trotz der differenten Töne – in sogar zwei Stimmen – den zu einem „Omnibus“ dazugehörigen Akkord bedeutet. Auch in seiner Analyse erwähnt der Autor nicht den zu einem Verminderten modifizierten Klang.

nicht tun, während das darüber zitierte wortgetreue Notenbild über die im originalen Tonvorrat divergierenden Töne Auskunft gibt<sup>57</sup>.

Dadurch, dass der Autor Beispiele für – aus der Perspektive des „Omnibus“ – modifizierte Modelle anführt, bereichert er um einige Zitate die Palette für jene Harmonieprogression in der Musikliteratur, die schon am Ende des 18. Jahrhundert in Wien als „Teufelsmühle“ bekannt war<sup>58</sup>. Dennoch wird auf die Verdi-Beispiele bezogen deutlich, dass die „Teufelsmühle“ in der Version A unter keinem der von Yellin zitierten Beispielen erkennbar ist und die Version B als Teil des „Omnibus“ in einem einzigen Beispiel angeführt wird – wie dies gleich im Anschluss erörtert wird.

### 2.2.2 Die Verdi-Rezeption von Victor Fell Yellin in Bezug auf den „Omnibus“

An dieser Stelle wird Yellins Rezeption der im Kapitel „Romantic Opera“ seiner Abhandlung als „Omnibus“-Progressionen definierten harmonischen Stellen in Verdis Schaffen<sup>59</sup> dargestellt um zu vergegenwärtigen, dass diese Resultate keine Grundlagen für die in der vorliegenden Arbeit diskutierten Konnotationen der mit dem „Omnibus“ verwandten „Teufelsmühle“ B in Verdis Schaffen bilden können. In diesem Zusammenhang muss bereits an dieser Stelle angedeutet werden, dass Verdis „Teufelsmühlen“-Stellen bzw. jene, die in der vorliegenden Arbeit als „Teufelsmühlen“ untersucht werden, wenigstens einen wiederkehrenden Akkord in der zirkulierenden Klangfolge bei fortgesetzter Basschromatik aufweisen. Dies wird noch detaillierter im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* begründet und erklärt.

Die „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version B können wir in einem der Beispiele mit vier Klängen erkennen – und zwar als Teil jenes „Omnibus“ aus dem 3. Akt von *Rigoletto*, der zugleich das einzige Zitat für eine vollständige „Omnibus“-Folge unter

---

<sup>57</sup> Auf die mehrfache Inkonsequenz in Yellins Abhandlung verweist auch Marie-Agnes Dittrich; so gilt es sowohl für die nichtfolgerichtige Verwendung der Begriffe als auch für die Analysen, vgl. Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 110.

<sup>58</sup> Vgl. folgende von Yellin angegebene „Omnibus“-Folgen, die dabei die Harmonieprogression in der Version A einer „Teufelsmühle“ darstellen oder enthalten: Ex. 14; 18; 20; 28; 30; 33; 48 und 58. Für die Version B der „Teufelsmühle“ vgl. folgende Beispiele: Ex. 16; 19; 22; 37; 53; 54; 59; 65; 67; 68; 72; 74 und 76-77. Für eine „Teufelsmühlen“-Harmonik zugleich mit vermindertem Vierklang und Dominant-Septakkord (aber im Notenzitat ohne Quintsextakkord), d.h. in der Mischung von Versionen A und B vgl.: Ex. 12; 23; 31; 35; 41 und 63. (Das „Teufelsmühlen“-Modell kann in diesen Beispielen u. U. erst später als vom Autor angegeben beginnen; ebenso gilt, dass es ggf. erst nach Nichtbeachtung der von ihm hinzugefügten Ergänzungen erkenntlich wird, welche einen verminderten Vierklang durch eckige Klammern zu Dominant-Septakkorden und seinen Umkehrungen modifizieren.)

<sup>59</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 38 ff.

den Verdi Beispielen in Yellins Abhandlung darstellt<sup>60</sup>; ein Beispiel mit drei Klängen ist in einem der Zitate aus dem vierten Akt von *Otello* zu finden – welches noch im gegenwärtigen Unterkapitel gleich weiter unten detaillierter erörtert wird; ein weiteres Beispiel mit drei Klängen stellt das auch von Dittrich erwähnte<sup>61</sup> Zitat aus *La traviata* dar, auf welches – aufgrund seiner Bedeutung für Verdis „Teufelsmühlen“-Behandlung – im Unterkapitel *Die bei Verdi häufige Klangfolge in der Kombination der Versionen A und B* unter den „Teufelsmühlen“-ähnlichen Klangwirkungen in der vorliegenden Arbeit detailliert Bezug genommen wird – obwohl Yellin das Beispiel in Hinsicht auf die Konnotation nicht erörtert.

In Zusammenhang mit Giuseppe Verdi zitiert Victor Fell Yellin über die oben erwähnten drei Beispiele hinaus weitere Beispiele aus *Nabucodonosor*, *Rigoletto*, *Aida* und *Otello* für die „Omnibus-Folge“.

Yellins zweites Beispiel aus *Rigoletto* – auch vom Autor selbst als eine Stelle „by a series of incomplete formulas“<sup>62</sup> beschrieben – stellt, bei Monterones Fluch aus dem 1. Akt, weder einen auch nur bis zu drei Klängen reichenden Zusammenhang im „Omnibus“-Modell noch einen Quintsextakkord dar. In Yellins Abhandlung wird auf eine mögliche Konnotation nicht Bezug genommen. Da die Stelle<sup>63</sup> sich jedoch in ihrem Kontext als modifizierte Klangfolge in der „Teufelsmühlen“-Harmonik auszeichnet, wird auch sie an späterer Stelle – im Unterkapitel „Teufelsmühlen“-ähnliche Klangwirkungen – in der vorliegenden Dissertation behandelt.

Alle anderen genannten oder mit Notenzitaten angeführten Beispiele aus Verdis Schaffen stellen entweder eine Folge von lediglich drei Klängen eines „Omnibus“ dar oder präsentieren Klangprogressionen, in denen – wie auch der Autor selbst darauf hinweist<sup>64</sup> – zwar eine in den Außenstimmen vorhandene gegensätzliche Chromatik vorhanden ist, aber durch die Beschaffenheit diverser Akkorde von der „Omnibus“-Folge abweichende Fortschreitungen enthalten sind:

So stellt die Folge 1–2–3 an der von Yellin im 1. Teil von *Nabucodonosor* angegebenen Stelle – die direkt davor erklinge, als sich die Hebräer im Tempel zum Boden

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 38. f., Notenbeispiel auf S. 38. Auf einen außermusikalischen-inhaltlichen Aspekt nimmt Yellin hier keinen Bezug. Auf dieses Zitat wird im Unterkapitel *Die Version B der „Teufelsmühle“ sowie der „Omnibus“* in der vorliegenden Dissertation Bezug genommen.

<sup>61</sup> Vgl. Anm. 57 im Kapitel „Teufelsmühlen-Harmonik“ in der vorl. Arbeit.

<sup>62</sup> Yellin, *Omnibus*, S. 38. Es ist kein Notenbeispiel abgebildet.

<sup>63</sup> Vgl. dazu Partitur S. 52 bzw. Klavierauszug S. 57, T. 508-518.

<sup>64</sup> Vgl. dazu auch den einleitenden Text des Autors zu seinen Verdi-Beispielen: “Verdi does not seem to have been especially fond of the complete omnibus. [...] Most of his examples are what might be called a half-omnibus, similar to some of Rossini’s and Bellini’s where only the double pedal and one of the usual two chromatic lines are present. Other examples tend to be incomplete, with only part of the normal five-chord series.” Yellin, *Omnibus*, S. 38.

werfen<sup>65</sup> – eine solche Fortschreitung dar, die schon in ihrem ersten Klang verändert ist und gar keinen Quintsextakkord, sondern einen „schlichten“ A-Dur Sextakkord vor dem übermäßigen Quintsextakkord und dem Dur(!) Quartsextakkord bei chromatisch hinuntersteigendem Bass präsentiert<sup>66</sup>. Dies vergegenwärtigt sogar eine allzu allgemeine klassische Kadenzbildung<sup>67</sup>, die hier auf die anschließende E-Dur Tonika schließt, oder auf den Punkt gebracht: Die Klangprogression enthält lediglich einen einzigen Akkord – den klingenden Dominant-Septakkord – einer „Omnibus“-Folge. Yellins anderer Hinweis auf die 1–2–3-Folge eines „Omnibus“ in *Nabucodonosor* gilt einer Stelle im *Marcia funebre* im vierten Teil der Oper<sup>68</sup>; sie stellt hingegen „regelrecht“ einen Dominant-Quintsextakkord mit nachfolgendem übermäßigem Quintsextakkord (als klingendem Dominant-Septakkord) und einem Moll-Quartsextakkord als die ersten drei Klänge des „Omnibus“ dar<sup>69</sup>. (Ein semantischer Bezug wird bei diesen kurz erwähnten Angaben aus *Nabucodonosor* nicht angedeutet.)

Eine Bezugnahme auf den inhaltlichen Ausdruck erfahren wir bei drei Verdi-Beispielen in Yellin Abhandlung. Der Autor kommt bei seiner semantischen Deutung der Klangfolge im zweiten Beispiel aus dem 4. Akt von *Otello* zu dem Schluss, Verdi habe durch die gezielte Wortsetzung von „candida“ die Reinheit und Unschuld von Desdemona ausgedrückt<sup>70</sup>. Der Autor stellt jedoch keine Gleichartigkeit der mit der als „Omnibus“ definierten Harmonieprogression zusammen auftretenden inhaltlichen Aspekte an zwei musikalischen Stellen fest, sondern registriert gerade die Unterschiedlichkeit von denen, wenn er über den feierlichen Siegesmarsch im 2. Akt von *Aida* schreibt: „In Verdi’s mind, the very same musical idea that expressed the acme of military prowess in *Aida* could also convey the essence of Desdemona’s innocence and purity in *Otello*, if only crafted by ages-old musical-theatrical intuition.“<sup>71</sup> Dieser inhaltliche Vergleich der einzelnen Opern-Stellen, der zwar die Ähnlichkeit der satztechnischen Mittel, aber die Unterschiedlichkeit der damit verbundenen inhaltlichen Kontexten betont, lässt sich mit den Resultaten der vorliegenden Arbeit – die später noch ausführlicher dargestellt werden – insofern vereinen,

<sup>65</sup> Vgl. ebd.

<sup>66</sup> Vgl. dazu Partitur S. 45 bzw. Klavierauszug S. 17, T. 67-69 für die drei Klänge (und T. 70-71 für die anschließende Abkadenzierung).

<sup>67</sup> In Bezug auf das aus dem ersten Akt von Bellinis *Norma* angeführten Beispiel (bei Yellin Bsp. 39, vgl. S. 37), welches die gleiche harmonische Situation von Sextakkord – übermäßigem Quintsextakkord – Quartsextakkord darstellt, kritisiert auch Marie-Agnes Dittrich, dass Yellin einen „Pseudo-Omnibus“ in einer Kadenz sehe, „die selbst dann kaum als ‘Omnibus-Glieder’ zwei und drei gehört werden würden, wenn es sich beim vermeintlichen Glied drei nicht obendrein um einen Dur-Quartsextakkord handelte.“ Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 115.

<sup>68</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 38.

<sup>69</sup> Vgl. dazu Partitur S. 427 bzw. Klavierauszug S. 289, T. 80-81.

<sup>70</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 40.

<sup>71</sup> Ebd.

als bei den bei Verdi ohnehin am seltensten vorkommenden „Omnibus“-Progressionen eine Konsequenz hinsichtlich der Konnotationen am seltensten zu beobachten ist – im Gegensatz zu den die Wiederkehr mindestens eines Klangs im Zirkel demonstrierenden „Teufelsmühlen“.

Unabhängig davon lässt sich Yellins Feststellung in Frage stellen, da von einer „very same musical idea“ zwischen den genannten Stellen in den beiden Opern wirklich nur sehr bedingt gesprochen werden kann. Die Gleichheit der erwähnten Harmonieprogressionen aus *Otello* sowie *Aida* liegt lediglich im Vorhandensein der entgegengesetzten Chromatik der Außenstimmen, die jedoch auch gerade von den Richtungen her unterschiedlich gestaltet sind: Im Beispiel aus *Aida* laufen die chromatischen Stimmen – von einer nahen Entfernung zu einer weiten – auseinander, während sie sich in den Beispielen aus *Otello* gerade umgekehrt verhalten.

Im ersten *Otello*-Beispiel<sup>72</sup> stellen die drei mittleren Klänge von den fünf einer „Omnibus“-Folge – wie auch Yellin selbst es beschreibt<sup>73</sup> – eindeutig abweichende Klänge<sup>74</sup> dar, weshalb auch das vom Autor in der Abbildung trotzdem als *cis-e* angedeutete Pedal bei den drei Klängen mit jeweils einem *c*, ja nur auf das *e* zustimmt (Abb. 2-7 A). Als eine solche harmonische Verknüpfung, welche Teil eines „Omnibus“-Modells wäre, lässt sich lediglich der einzige Akkordwechsel 1 zu 2 (klingender Dominant-Quintsextakkord zum Dominant-Septakkord an der fünften und sechsten Stelle der gekennzeichneten Klänge) erkennen. Yellin deutet den semantischen Zusammenhang der von ihm als „Omnibus“-Folge registrierten Klangfortschreitung mit der Unschuld und einer „rustikalen Einfachheit“ auch hier an: „This unique version of the omnibus provides the sonority of natural innocence and also adumbrates the rustic simplicity of the ‘Willow Song’.“<sup>75</sup> Unabhängig davon, ob diese Konnotation besteht oder nicht, stellt sie keinen relevanten Zusammenhang mit den in der vorliegenden Arbeit aufgezeigten Resultaten dar, da die harmonische Fortschreitung hier in einem viel zu großen Maße von Verdis „Teufelsmühlen“-Harmonik abweicht.

An der zweiten, bei Verdi nur ein paar Takte später erklingenden sehr ähnlichen Stelle mit Text (Abb. 2-7 B) treten vor einem – wie auch von Yellin durch eckige

---

<sup>72</sup> Ebd., S. 39 f. (Notenbeispiel als Ex. 42 auf S. 40).

<sup>73</sup> “Verdi substitutes for the normally occurring C# pedal a melodic roulade [...] that completely neutralizes the chromatic harmonies.” Yellin, *Omnibus*, S. 39. Die Akkorde 4, 3 und 2 seien „altered harmonically to fit well into a kind of minor subdominant area of E major.“ Ebd.

<sup>74</sup> Es sind ein kleiner Moll-Septakkord in Sekundumkehrung, ein Dur-Quartsextakkord und ein kleiner Moll-Septakkord in Grundstellung, vgl. dazu Partitur S. 466, T. 5-7 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 269, T. 1-3 auf der Seite.

<sup>75</sup> Yellin, *Omnibus*, S. 39.

Klammer angemerkt: veränderten – Akkord 2, nur drei Klänge eines „Omnibus“-Modells auf: als Dominant-Septakkord, Dominant-Sekundakkord und Moll-Quartsextakkord. Jene Akkorde also, die auch die drei bestimmenden Klänge einer „Teufelsmühle“ in der Version B bilden, jedoch keine harmonische Progression mit Wiederkehr eines Klangs bei fortgesetzter chromatischer Basslinie darstellen<sup>76</sup>.

keine  
"Omnibus"-  
Harmonik

O (c#-e): ⑤ ④ ③ ② ① ② [③]

Abb. 2 – 7 A Victor Fell Yellins Beispiel 42 (*The Omnibus Idea*, S. 40) aus dem 4. Akt von Verdis *Otello*, hier mit verdeutlichender Einrahmung der nicht zu einem „Omnibus“ gehörenden Klänge<sup>77</sup>

DESDEMONA:  
*a tempo*

dis-ten-di sul mio let-to la mia can-di-da ves-te nu-zi-a - le

*pp a tempo*

O (c#-e): ⑤ ④ ③ [②] ③

Abb. 2 – 7 B Victor Fell Yellins Beispiel 43 (*The Omnibus Idea*, S. 40) aus dem 4. Akt von Verdis *Otello*

Die aus *Aida* benannte Stelle ist die dritte, zu deren thematischem Aspekt Yellin – wie oben bereits zitiert – etwas erklärt. Auch hier müssen wir jedoch feststellen, dass jene drei Harmonien, welche mit denen der „Teufelsmühle“ in der Version B identisch sind,

<sup>76</sup> Vgl. dazu auch Partitur S. 467 bzw. Klavierauszug S. 269, T. 4 nach Ziff. C.

<sup>77</sup> Die analytischen Ergänzungen unter dem System stammen von Yellin; die Einrahmung der nicht zum „Omnibus“ gehörenden Klänge von der Autorin der vorliegenden Arbeit. Sie erlaubt sich des Weiteren, den in Yellins Abhandlung vorhandenen offensichtlichen Druckfehler von einem fehlenden Auflöser nicht zu übernehmen: Im fünften Akkord des zweiten Takts muss im oberen System ein *e* und kein *eis* stehen. (Vgl. Klavierauszug S. 269.)



Zusammenfassend bleibt in Bezug auf die Relation von Yellins Verdi-Beispielen zu dem mit der „Teufelsmühle“ B verwandten „Omnibus“ und zu der in der vorliegenden Dissertation behandelten „Teufelsmühlen“-Harmonik in Verdis Schaffen Folgendes festzustellen:

1.) Unter den für das „Omnibus“-Modell genannten Beispielen ist keine Stelle mit der „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version A, in der Verdis „Teufelsmühlen“ laut Resultat der vorliegenden Arbeit am häufigsten verlaufen und mit Konnotationen zu registrieren sind, vorhanden.

2.) Das besagte Zitat aus dem 3. Akt von *La traviata* stellt lediglich drei Klänge eines „Omnibus“-Modells, jedoch eine Mischung der Versionen A und B der „Teufelsmühle“ in vier Klängen dar, weshalb sie im entsprechenden Unterkapitel an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit behandelt wird.

3.) Das besagte Beispiel aus dem 3. Akt von *Rigoletto* präsentiert ein vollständiges und nichtmodifiziertes „Omnibus“-Modell im Rücklauf der fünf Klänge, wodurch die Progression in ihren ersten vier Klängen gleichzeitig in der „Teufelsmühlen“-Harmonik der Version B verläuft und im entsprechenden Unterkapitel der vorliegenden Arbeit behandelt wird.

4.) Die aus dem 1. Akt von *Rigoletto* genannte Stelle stellt weder eine „Omnibus“-Folge noch eine der Versionen der „Teufelsmühle“ dar, kann jedoch als „Teufelsmühlen“-ähnliche Klangwirkung aufgefasst werden und wird in der vorliegenden Arbeit an entsprechender Stelle behandelt.

5.) Alle weiteren Stellen aus *Nabucodonosor*, *Aida* und *Otello* stellen weder „Omnibus“- noch „Teufelsmühlen“-Modelle, sondern lediglich zwei oder drei Klänge aus diesen dar und werden in der vorliegenden Arbeit nicht weiter untersucht.

6.) Eine semantische Bezugnahme auf die von Yellin als (modifizierte) „Omnibus“-Progressionen registrierten Zitate wird nur hinsichtlich Verdis späten Werken *Aida* und *Otello* vorgenommen. Yellin stellt als Fazit keine Kongruenz der mit den harmonischen Progressionen in Erscheinung tretenden Konnotationen fest, sondern bemerkt deren Differenziertheit, die seiner Ansicht nach auch mit Verdis Veränderung des Modells nach eigenen Bedürfnissen zusammenhängt<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> In Bezug auf sein zweites Beispiel aus *Otello* (Ex. 43) schreibt der Autor direkt vor dem oben zitierten Vergleich von *Otello* und *Aida*: „In any case, this most sensitive interpretation of the omnibus proves, first, that Verdi recognizes it as a standard syntactical and expressive element of contemporary music; second, that he had the genius to shape it to his own personal creative needs [...]“, Yellin, *Omnibus*, S. 40.



7.) Die von Yellin beschriebenen Konnotationen der als „Omnibus“ registrierten Harmonieprogressionen in den beiden Opern bilden keine Übereinstimmung mit den in der vorliegenden Arbeit als Konnotationen beschriebenen außermusikalischen Bezügen von Verdis „Teufelsmühlen“-Harmonik.

Aus der Bezugnahme auf die Rezeption der „Teufelsmühle“ und des „Omnibus“ sowie der Zusammenfassung von Yellins Verdi-Beispielen geht als Resultat für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit hervor, dass die Modelle „Teufelsmühle“ und „Omnibus“ trotz der vorhandenen Gemeinsamkeiten bei Verdi unterschieden werden müssen. Des Weiteren lässt sich feststellen, dass hinsichtlich Verdis Konnotationen keines von Yellins Verdi-Beispielen einen Bezugspunkt bildet; hinsichtlich der Satztechnik stellen die Beispiele aus *Rigoletto* und *La traviata* einen Ansatzpunkt für das Thema der vorliegenden Dissertation dar.

### 2.2.3 Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens

Für eine Identifikation der „Teufelsmühle“ als Sequenzmodell bzw. klangliche Andeutung eines Sequenzmodells sieht es die Autorin der vorliegenden Arbeit als notwendig an, dass mindestens vier Klänge in der genannten Reihenfolge erkannt werden können. Dies wird für die vorliegende Arbeit zugleich als Kriterium für die Erfassung einer harmonischen Fortschreitung als „Teufelsmühle“ definiert. Die Betrachtungsweise der Harmonieprogression als unaufhörlich zirkulierendes Sequenzmodell<sup>82</sup> setzt jene Konsequenz voraus, die das Wiederauftreten von mindestens einem bereits erklangenen Klangtyp die Verknüpfung zum Gleichbleibenden, d. h. ja zu der „Mühle“, die nach einer „Drehung“ am gleichen Punkt steht wie am Beginn, gewährleistet. Dies geschieht frühestens durch den vierten Klang eines solchen Gefüges, ungeachtet dessen, welcher Klangtyp an erster Stelle der Fortschreitung dargestellt wird.

Wenngleich in der Musikkritik etliche Beispiele davon zeugen, dass die bestimmenden drei Klänge der „Teufelsmühle“ auch im Kontext von anderweitigen Akkorden folgen können, werden solche Progressionen in der vorliegenden Arbeit noch

---

<sup>82</sup> Bodo Bischoff bezeichnet mit dem Ausdruck „Modell“ nur die drei bestimmenden Klänge in der „Teufelsmühlen“-Progression, wobei er jene Klangfolge, in welcher der Moll-Quartsextakkord in der Mitte der drei Klänge steht, als „Urgestalt“ benennt und die anderen als „Varianten“. Zwischen dem Modell und seinen – zu Modulationsbildungen „fähigen“ Sequenzen – sei zu unterscheiden. Vgl. Bodo Bischoff: „Komponieren als Denken in Möglichkeiten. Zu Funktion und Ausformung der ‚Teufelsmühle‘ in ausgewählten Werken Beethovens aus der Zeit zwischen 1790 und 1806“, in: *Bonner Beethoven-Studien* 11 (2014), S. 9-45, hier S. 13 f.

nicht als „Teufelsmühlen“ definiert. Wenn Elmar Seidel in seinem grundlegenden Beitrag auf den Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ aus Haydns *Schöpfung* als entsprechende Akkordfolge hinweist<sup>83</sup>, so müssen wir festhalten, dass auch hier zwar die bestimmenden drei Klänge des Sequenzmodells bei chromatischem Bass erklingen, aber nach drei Klängen keine Komponente einer Sequenzierung mehr hörbar wird<sup>84</sup> und somit auch nicht jene Eigenschaft der Klangfolge zum Vorschein kommt, welche die drei Klänge mit einem Tonkreis verbindet.

Eine einmalige Folge der drei bestimmenden Harmonien des Modells, aber ohne Wiederholung des zuerst erklingenden Klangtyps, sondern mit anderweitiger Fortsetzung ist freilich auch in Verdis Harmoniewelt – mit oder ohne Nachfolge einer weiteren Basschromatik – äußerst zahlreich vorhanden. Sowohl in *Simon Boccanegra*<sup>85</sup> als auch im weiteren Schaffen finden wir viele Beispiele, und zwar vor allem solche, die mit Beteiligung des verminderten Septakkordes die drei Klänge der Version A ergeben<sup>86</sup>, aber auch solche, die mit dem Sekundakkord den Komponenten der Version B entsprechen<sup>87</sup>. Sie weisen jedoch auch klanglich nicht mehr Spezifikum als „einfache“ Harmoniefolgen bei chromatischem Bass auf, da die Andeutung einer Zirkulationsharmonik in diesen Beispielen vollkommen wegbleibt. Sie gehen trotz Wachrufen aller Klangtypen und ihrer charakteristischen Aufeinanderfolge gerade am Prinzip einer solchen Fortschreitung

---

<sup>83</sup> Vgl. Seidel, *Harmonisierungsmodell*, S. 288.

<sup>84</sup> Andererseits lässt es sich nicht ausschließen, dass genau dieses Beispiel aus Haydns *Schöpfung* für Verdis Verwendung der drei Klänge als Aufeinanderfolge mit chromatischem Bass und kleinster Stimmenbewegung auch als Vorbild diente, wozu an späterer Stelle der vorliegenden Dissertation Entsprechendes erläutert wird.

<sup>85</sup> Die drei bestimmenden Klänge der „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version A mit beginnendem Vermindertem und bei steigendem Bass sowie bei direkter enharmonischer Umschreibung von *fis* zu *ges* nach dem ersten Klang sind im zweiten Akt hörbar, wenn Gabriele erfährt, dass der Doge Amelias Vater ist, vgl. Partitur S. 311 f., von Ziff. L bis T. 4 auf S. 312 bzw. Klavierauszug S. 189, Ziff. L bis T. 8 nach Ziff. L. (Zur Bedeutung der enharmonischen Umschreibung andererseits vgl. diese Stelle auch in einem anderen Kontext – nämlich in dem von personenbezogenen Tonalitätszuschreibungen – bei Faun Stacy Tanenbaum: „Tonal Identity in ‘Simon Boccanegra’“, in: *Verdi Newsletter* 13 (1985), S. 20-29, hier S. 26, Notenbsp. ebd.)

<sup>86</sup> Für die Klangfolge der drei bestimmenden Klänge der Version A in Verdis Schaffen finden wir Beispiele z.B. in der *Sinfonia* zu *Les Vêpres Siciliennes*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 5 bzw. Klavierauszug S. 2, T. 26; im zweiten Akt von *Jérusalem*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 247, T. 120 bzw. Klavierauszug S. 130, T. 7 auf der Seite; im zweiten Akt von *Il finto Stanislao (Un giorno di regno)*, vgl. Partitur Bd. 2, S. 85 (603) f., T. 4 nach Ziff. 74 bis Ziff. 75 bzw. Klavierauszug S. 273, T. 3-5 auf der Seite; im zweiten Akt von *Alzira*, vgl. Partitur S. 164 bzw. Klavierauszug S. 93 f., T. 29-31; im zweiten Akt von *La traviata*, vgl. Partitur S. 110 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 116, T. 36; im ersten Akt von *Il Corsaro*, vgl. Partitur S. 56 f. bzw. Klavierauszug S. 30, T. 9-11; im dritten Akt von *I masnadieri*, vgl. Partitur S. 295 f. bzw. Klavierauszug S. 174 f., T. 204-207; im ersten Akt von *Luisa Miller*, vgl. Partitur S. 213 bzw. Klavierauszug S. 179, T. 220-221, oder im ersten Akt von *Macbeth*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 177 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1., S. 113 f., T. 61-66.

<sup>87</sup> Für die Klangfolge der bestimmenden drei Klänge der Version B in Verdis Schaffen finden wir Beispiele z.B. im zweiten Akt von *Otello*, vgl. Partitur S. 230 f. bzw. Klavierauszug S. 130; im vierten Akt von *Ermani*, vgl. Klavierauszug S. 346, T. 62 f., im ersten Akt von *Stiffelio*, vgl. Partitur S. 135 bzw. Klavierauszug S. 104, T. 183-184; in *Pater noster*, vgl. Partitur S. 7, T. 7 auf der Seite, oder im dritten Teil von *Nabucodonosor*, vgl. Partitur S. 351 bzw. Klavierauszug S. 239, T. 99-104.

vorbei, die aufgrund ihrer zirkulierenden Beschaffenheit als ein bis zur Ewigkeit fortsetzbares Sequenzmodell erfasst werden kann.

Fortschreitungen, die in einem mindestens vier Klänge der „Teufelsmühlen“-Harmonik enthaltenden Abschnitt das besagte Satzmodell bei geringfügigen Abweichungen in einzelnen Klängen, Hinzufügung zusätzlicher Zwischenharmonien oder Mischungen der Modelle erkennen lassen, dies aber nicht mit konsequenter und direkter Rückkehr des zuerst erklingenden Akkords, werden im Unterkapitel „*Teufelsmühlen*“-ähnliche Klangwirkungen in der vorliegenden Dissertation thematisiert.

Entscheidend für die Bestimmung der betreffenden Akkorde bei der Identifizierung der „Teufelsmühlen“-Harmonik ist auch in der vorliegenden Arbeit – wie in der Fachliteratur im Allgemeinen – die klangliche Konkretisierung der Akkorde, nicht ihre Schreibweise bei der Notierung, d.h., es wird auf die enharmonische Identität der Töne Rücksicht genommen. Ebenfalls der bisherigen Rezeption entsprechend werden Harmonisierungen mit Beginn bzw. Beendigung mit jedem der möglichen Klangtypen als „Teufelsmühlen“ identifiziert.

#### 2.2.4 Die Vorlage des Satzmodells in Bonifazio Asioli's Lehrbüchern

Der zu der Zeit von Verdis Mailänder Studienjahren recht bekannte und respektierte Musikpädagoge, Komponist und ehemaliger Direktor des Mailänder Konservatoriums Bonifazio Asioli veröffentlichte zwischen 1809 und 1832 mehrere Lehrbücher, unter anderem das dreibändige Werk *L'allievo al clavicembalo* um 1819.<sup>88</sup> Wie Asioli in seinem – dem Lehrbuch vorangestellten – „Programm“ und auch im Vorwort zum dritten Band beschreibt, nahm er sich vor, im dritten und letzten Teil seines Lehrbuches den Schüler im Begleiten von Bühnenmusik zu unterrichten und dabei auch die improvisativ-satztechnischen Fertigkeiten unter anderem zum „Präludieren“ zu erweitern<sup>89</sup>.

Dazu gehörte die Lehre über die Modulation, deren zweite Art (Asioli unterscheidet drei Arten) in einer kurzen Beschreibung mit der Schilderung angekündigt wird, dass sie mit einem einzigen Akkord den Eindruck des angedachten Modus' zerstört, indem zwei oder drei Erniedrigungen oder Erhöhungen hinzugefügt oder weggenommen

---

<sup>88</sup> Vgl. Marvin, *Verdi*, S. 44.

<sup>89</sup> Asioli schreibt: „L'Autore si è prefisso nella terza parte di rendere il suo Allievo un accompagnatore di partiture di musica teatrale, e di abilitarlo a connettere accordi a passaggi melodici, e quindi a preludere“. Asioli, *L'allievo*, Bd. 1, Programma, o. S. sowie Bd. 3, o. S. [S. 1]. Siehe auch Marvin, *Verdi*, S. 45.

werden<sup>90</sup>. Während zu der ersten bzw. der dritten Art detaillierte Beschreibungen von Asioli verfasst worden sind, wird diese zweite Art jedoch ohne weiteren Kommentar, lediglich mit sechs Notenbeispielen abgehandelt – unter denen sich allerdings folgendes, hier übertragenes (und analytisch verdeutlichtes) befindet<sup>91</sup>. Dabei wird offensichtlich, dass das Beispiel nichts anderes als das in Wien als „Teufelsmühle“ etabliertes Harmonisierungsmodell in der Version A im vollen Umfang einer chromatisierten Oktave im Bass, hin und zurück, darstellt (Abb. 2-8):

*PRESTO*

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> al. 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> (kling.)Dom.7-Akk. Verm.4-Klang Moll 4-Akk.

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> al. 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> al. (kling.)Dom.7-Akk. Verm.4-Klang Moll 4-Akk. (kling.)Dom.7-Akk. Verm.4-Klang

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> al. Moll 4-Akk. (kling.)Dom.7-Akk. Verm.4-Klang Moll 4-Akk.

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> al. 6<sup>a</sup> (kling.)Dom.7-Akk. Moll 4-Akk. Verm.4-Klang (kling.)Dom.7-Akk. Moll 4-Akk.

<sup>90</sup> „2.º quella che con un solo accordo distrugge la concepita impressione del modo, aggiungendo o togliendo due o tre bemolli, o due e tre diesis“, Asioli, *L'allievo*, Bd. 3, S. 46.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., S. 55. Siehe auch Yellin, *Omnibus*, S. 23.

Abb. 2 – 8 Bonifazio Asioli, *L'allievo al clavicembalo*, Bd. 3, S. 55<sup>92</sup>

Dass das Beispiel nur eines von sechs ist (die ersten beiden sind ebenfalls Sequenzmodelle), die ein harmonisch-melodisches Muster für eine rasche Modulation in 2 oder 3 Quinten entfernte Tonarten vergegenwärtigen, und dass Asioli zu den Beispielen dieser „2. Art“ abgesehen von dem bereits zitierten kurzen Satz am Beginn des Kapitels über die Modulation keine weiteren Instruktionen und Erklärungen für notwendig hielt, verdeutlicht, dass der für den am Klavier Spielenden vorhandene Praxiswert des Modells den theoretischen Hintergründen und Begründungen vorgezogen wurde – was dem Geist einer in ihrem Lehrzweck praktisch-pianistisch angelegten Methodik freilich nicht widerspricht.

Gemäß Asiolis Notierung werden auch die Tonarten, denen im Sinne der weiter oben zitierten Beschreibung des Autors je drei *b*-s oder drei *#*-e hinzugefügt oder weggenommen werden, mit Sicht auf die Klaviatur, d.h. mit gegebenenfalls enharmonischem Umdenken anstatt der theoretischen Quintenzirkel-Basis, aufgefasst (so folgt dem *b*-Moll ein „einfaches“ cis-Moll, notiert mit vier *#*-en, anstatt des im Quintenzirkel folgerichtigen des-Moll mit acht *b*-s). Bemerkenswert ist dabei, dass sich nach Asiolis Auffassung nicht der Aspekt einer tonartlichen Verunsicherung mittels der Harmonieprogression in den Vordergrund drängt, sondern eben die Verbindung zwischen – wenngleich sehr kurzlebigen, aber – festen Tonarten; steht doch seine Darstellung für die Vollziehung von Modulationen. Die Einzelelemente des verminderten Septakkords – welche durch die Kleinterzen in seinem Aufbau im Allgemeinen nicht nur die stets

<sup>92</sup> Analytische Ergänzungen v. der Verf. der vorl. Arbeit.

gleichen Tonhöhen in jedem dritten (verminderten) Akkord einer „Teufelsmühlen“-Harmonik gewährleisten, sondern auch als Basis der Zirkelsequenz in der symmetrischen Oktavteilung und somit der „ewigen“ Weiterführbarkeit erscheinen – schlagen sich als die in T. 2 beginnende Kleinterzachse *cis–e–g–b* nieder, die sich jedoch durch den enharmonischen Wechsel als die klingend gleiche Achse *cis–e–fisis–ais* konkretisiert. Die auf diese Töne aufgebauten verminderten Vierklänge im Beispiel ergeben somit die Kleinterzachse *cis–e–g–b* als Grundtöne der durch sie bezeichneten Tonarten, aber von g-Moll beginnend: g-Moll–b-Moll–cis-Moll–e-Moll sind die Tonarten, in denen die Klänge auf der *cis–e–fisis–ais*-Achse offensichtlich als Verminderte auf den erhöhten vierten Stufen aufgefasst werden. Der klingende Dominant-Septakkord erscheint immer als übermäßiger Quintsextakkord mit Basston auf der sechsten Skalenstufe einer jeden Tonart, während der Quartsextakkord als üblicher Klang aufgefasst werden kann.

Im selben dritten Band, angesiedelt im Kapitel *Del preludio*, erscheint auch jene Harmonieprogression<sup>93</sup>, die bislang in der vorliegenden Arbeit als Version B der „Teufelsmühle“ mit Sekundakkord anstatt Verminderten behandelt wurde. Im hier abgebildeten Ausschnitt (Abb. 2-9) aus Asiolis Lehrbeispiel wird die in ein Präludium eingebettete Version B nicht wie im – etwa abstrakteren – Schulbeispiel für die Modulation (wie bei Version A) hin und zurück über eine ganze Oktave, sondern nur in absteigende Richtung des Basses und lediglich im Umfang eines Tritonus dargestellt. Im Vordergrund steht hier allerdings weniger das Potential des Modells für rasche Modulationen – Asioli notiert den betroffenen Abschnitt zwar mit einem Es-Dur-Beginn ab dem Dreivierteltakt als Dominante von As-Dur und einer in d-Moll mündenden Beendigung des Sequenzmodells, aber mit einem durchgehenden Generalvorzeichen von 2 *b*. Die Akkorde des Modells gehören noch nicht zu den Klängen der *preparazione alla Cadenza*, die in Asiolis Beschreibung am Beginn des Kapitels zum Präludium in harmonischer Hinsicht erst mit einer wichtigen Bedeutung versehen wird<sup>94</sup> und die allerdings erst um Takte später in seinem Beispiel markiert ist<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Vgl. Asioli, *L'allievo*, Bd. 3, S. 68 f. Siehe auch Yellin, *Omnibus*, S. 24.

<sup>94</sup> Vgl. Asioli, *L'allievo*, S. 66.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 69.

tr  
f  
Mod. espress.

rallent. e p  
ALL. f

Dom.2-Akk. Dom.7-Akk. Moll 4-Akk. 6 Dom.2-Akk.

Dom.7-Akk. Moll 4-Akk. 6 Dom.2-Akk.

Abb. 2 – 9 Ausschnitt aus Bonifazio Asiolis Lehrbeispiel mit dem Titel *Preludio in L'allievo al clavicembalo*, Bd. 3, S. 68. f.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Analytische Ergänzungen bzw. in eckigen Klammern hinzugefügte Vorzeichen von der Verf. der vorl. Arbeit.

Neben weiteren Notenbeispielen von Asioli werden von Victor Fell Yellin auch die in der vorliegenden Arbeit zitierten beiden Notenbeispiele in *L'allievo al clavicembalo* als modifizierte Beispiele für seine „Omnibus“-Theorie angeführt: „In Bonifazio Asioli's *L'allievo al clavicembalo* [...] we find examples of liaisons between individual chords of the omnibus [...], substitutions of the diminished seventh for the dominant seventh, as well as the complete omnibus, expanding, contracting, and extended by mutation“<sup>97</sup>. Dabei sind allerdings die durchgehenden Abweichungen von dem Beispiel, das bei Asioli eine mit der Version A der „Teufelsmühle“ identische Harmonieprogression darstellt, bei Yellin freilich in einem sehr beträchtlichen Maße vorhanden<sup>98</sup>. Das wundert jedoch nicht, da Yellins Modell ja keinen Verminderten in sich trägt und daher auch die bei fallender Basschromatik dem Moll-Quartsextakkord folgende (bzw. bei steigender Basschromatik: vorangehende) Oberstimme im „Omnibus“ einen Halbtonschritt anstatt eines Ganztonschrittes aufweist. Demgegenüber sind die Abweichungen zwischen Asiolis anderem Beispiel (in jenem für das Präludieren) und der „Omnibus“-Progression gering, da diese lediglich den bei Asioli „fehlenden“, aber im „Omnibus“ als ersten Klang vorhandenen Quintsextakkord betreffen<sup>99</sup>.

Wason verweist auf Asiolis Klangprogression im *L'allievo al clavicembalo* als von Yellin zitiertes Beispiel für einen „extended omnibus“ mit kompletter chromatischer Tonleiter im Bass, und merkt an, dass das Beispiel „in fact a 'preludized' version of Vogler's exact progression“ sei, das Asioli genau wie die Wiener Theoretiker von Vogler – der in Italien studiert und gearbeitet habe – übernommen haben könnte<sup>100</sup>.

Darauf, dass es sogar eine noch frühere theoretische Erwähnung von Bonifazio Asioli als das auch von Yellin aus *L'allievo* zitierte Beispiel gibt, wird weiter unten in der vorliegenden Arbeit – nach der Darstellung von Verdis Beziehung zu Asiolis *L'allievo al clavicembalo* – Bezug genommen.

Die Autorin der vorliegenden Arbeit geht davon aus, dass Asiolis gerade zitierte Traktat *L'allievo al clavicembalo* für Verdi eine seiner Quellen hinsichtlich des im deutschsprachigen Raum als „Teufelsmühle“ bekannten Harmonisierungsmodells gewesen sein muss. Dies wird im Folgenden erläutert.

<sup>97</sup> Yellin, *Omnibus*, S. 22. Siehe auch Telesco, *Enharmonicism*, S. 266.

<sup>98</sup> Vgl. dazu Notenbeispiel 18 mit Yellins analytischen Markierungen in Yellin, *Omnibus*, S. 23, wo die ersten bzw. die „umgedeuteten“ vierten Klänge eines „Omnibus“ jeweils als Verminderte bezeichnet werden. Anm.: Beim zweiten Klang von T. 6 des Notenbeispiels ist ein Druckfehler vorhanden: es fehlen die kleinen Kreise, die in Yellins Analyse den verminderten Klang verdeutlichen.

<sup>99</sup> Vgl. dazu Notenbeispiel 19 mit Yellins analytischen Markierungen in Yellin, *Omnibus*, S. 24.

<sup>100</sup> Wason, *Viennese Harmonic*, S. 19.



Seit einigen Jahren kann als gesichert betrachtet werden, dass das besagte Lehrbuch Verdi bekannt war; es war ihm nicht nur bekannt, sondern sogar eins seiner Lehrbücher bei seinen Studien. Dies geht aus der Veröffentlichung von Roberta Montemorra Marvin hervor: Ein beglaubigtes Manuskript von Verdis Hand stelle eine direkt aus dem dritten Band von Asiolis Buch abgeschriebene Kopie samt Asiolis sich darin und darunter befindenden analytischen Erklärungen dar: Es handele sich dabei um das Beispiel für das Secco-Rezitativ in der *opera buffa*, das Asioli aus Paisiellos *La serva padrona* ausgesucht und abgebildet gehabt habe<sup>101</sup>. Wie auch die kalligrafischen Befunde vermuten lassen, stamme Verdis Niederschrift aus seiner Arbeitsperiode, in der er in Milano 1832-1834 von Lavigna unterrichtet wurde<sup>102</sup>. Dieses Manuskript Verdis habe jedoch lange Jahre in der *Biblioteca della Cassa [sic] di Risparmio* in Busseto gestanden, und zwar mit einer irrtümlichen Beschriftung, laut der es als eine von Verdi gemachte Analyse eines Recitativs aus *La serva padrona* von Pergolesi [sic] katalogisiert worden sei, bis Jesse Rosenberg in jüngster Vergangenheit die korrekte Quelle des Manuskriptes identifiziert habe<sup>103</sup>.

Ein weiterer Aspekt lasse, laut Roberta Montemorra Marvin, ebenfalls auf die Relevanz von Asiolis *L'allievo al clavicembalo* in Verdis Lernprozess schließen: Verdis gründliche Kenntnisse von Haydns *Schöpfung* (vgl. dazu auch Unterkapitel *Abweichungen durch Modifikation des Dominant-Septakkords mittels Verzicht auf die Septime zugunsten der Konsonanz* in der vorliegenden Arbeit) könnten auch mit Asiolis genanntem Lehrbuch zusammenhängen: "Several of Asiolis's excerpts for keyboard reduction are drawn from Haydn's *Creation*, a composition that [...] played a prominent role in Verdi's introduction to Milanese musical circles"<sup>104</sup> – schreibt Marvin.

Die von Marvin angedeuteten „several of Asioli's excerpts“ belaufen sich zwar, wenn man *L'allievo* studiert, auf genau genommen nicht mehr als nur zwei Beispiele aus Haydns *Schöpfung*; diese werden dabei sowohl in der Orchestrierung als auch als paralleler Klavierauszug direkt unter den Notensystemen der zitierten Partitur von Asiolis dargestellt<sup>105</sup>. Zusammen mit Verdis Handschrift vom besagten Paisiello-Beispiel samt Asiolis Erklärung deuten sie jedoch auf die von Marvin konstatierte Bekanntschaft Verdis

---

<sup>101</sup> Vgl. Marvin, *Verdi*, S. 45. Vgl. auch die hier abgedruckte Kopie des Faksimiles von Asiolis Paisiello-Beispiel samt seinem Kommentar in Verdis Handschrift, ebd., S. 46. Vgl. dazu auch das genannte Beispiel von Paisiello für das Secco-Rezitativ in Asiolis, *L'allievo*, Bd. 3, S. 74 f.

<sup>102</sup> Vgl. Marvin, *Verdi*, S. 45, vgl. auch Anm. 69 ebd.

<sup>103</sup> Vgl. ebd.

<sup>104</sup> Ebd., S. 47.

<sup>105</sup> Vgl. die Notenbeispiele in Asiolis, *L'allievo*, Bd. 3, S. 112 ff. bzw. S. 142. Es handelt sich um folgende Notenzitate aus Haydns *Schöpfung*: 1. Teil, Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, T. 174 bis Ende; bzw. 3. Teil, Chor „Von deiner Güt' o Herr und Gott“, Beginn.

mit dem Traktat *L'allievo al clavicembalo* auf anschauliche Weise hin, und wie weiter unten zu lesen sein wird, könnten sie auch hinsichtlich der Folge der „Teufelsmühlen“- Klänge für Verdi von Bedeutung gewesen sein.

Was jedoch in Hinsicht auf Verdis Quellen der „Teufelsmühlen“-Harmonik unbedingt signifikant ist, ist, dass sich die Beispiele für das Harmonisierungsmodell bei Asioli gerade im dritten Band des *L'allievo al clavicembalo* befinden. Es erscheint äußerst unwahrscheinlich, dass der dritte Band – von dem Marvin durch Verdis Manuskript bewies, dass er Verdi bekannt war –, von Verdi nur bezüglich jener Seiten, auf welchen Paisiellos *La serva padrona* und Haydns *Schöpfung* dargestellt sind, studiert wurde – und der übrige Teil des Bandes mit den Modulations- bzw. Präludium-Beispielen von ihm ignoriert wurde. Nachdem der dritte Band des Traktats Verdi auf jeden Fall bekannt gewesen sein muss, lässt sich also mit überaus großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Verdi während seines Studiums bei Lavigna auch Asiolis oben dargestellte Satzmodelle studierte.

Darüber hinaus könnten jedoch auch die oben erwähnten bei Asioli abgebildeten Beispiele aus Haydns *Schöpfung* für die Klangfolge der drei bestimmenden Klänge der „Teufelsmühlen“-Harmonik für Verdi von Bedeutung gewesen sein. Analysiert man nämlich Asiolis Haydn-Beispiele eingehend, wird bei dem ersten Beispiel deutlich, dass der eigentlich für Partiturreduktion-Studien zitierte Abschnitt aus dem Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ im 1. Teil des Oratoriums gerade jene Passage von vier Takten enthält, die die bestimmenden Klänge der „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version A mit vermindertem Vierklang, Moll-Quartsextakkord und Dominant-Septakkord bei steigender Basschromatik darstellt<sup>106</sup> (Abb. 2-10). Diese Stelle aus Haydns *Schöpfung* wird unter Elmar Seidels Beispielen in seinem grundlegenden Beitrag von 1969 (neben einer weiteren Stelle aus dem Oratorium – auf die noch an entsprechender Stelle der vorliegenden Arbeit Bezug genommen wird) als eines der Beispiele für die „Teufelsmühlen“-Klangfolge erwähnt<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Vgl. Klavierauszug S. 68.

<sup>107</sup> Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 288.

The image displays a musical score for T. 177, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes vocal parts for Soprano (Sopr.) and Bass (Bass), and piano accompaniment. The lyrics are: "Eh - re Got - tes; und sei - ner Hän - de - zäh - len, er - zäh - len die - -re Got - tes; und". The piano accompaniment features a chromatic bass line with dynamic markings *fz* and *fz*. Harmonic analysis labels below the piano part include "Dom 2-Akk.", "Verm. 4-Klang", and "Moll 4-Akk." with a 6 and 3 above it. The second system continues the vocal parts with lyrics: "Werk zeigt an \_\_\_\_\_, zeigt Eh - re Got - sei - ner ner Hän - de Werk zeigt". The piano accompaniment continues with dynamic markings *fz* and *fz*. Harmonic analysis labels include "Dom. 7-Akk." with a 3 above it, and "6/5-Akk." with a 3 above it.

Abb. 2 – 10 J. Haydn, *Die Schöpfung*, Teil 1, Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, T. 177-183

Der Genauigkeit halber muss auch an dieser Stelle festgehalten – und in dem Sinne auch Elmar Seidels Befund als „Teufelsmühle“ gewissermaßen widersprochen – werden, dass die hier hörbare harmonische Progression von T. 178-181 zwar eindeutig die bestimmenden Klänge der „Teufelsmühlen-Harmonik“ in der Version A darstellt und nicht nur irgendeine Möglichkeit der Harmonisierung von Akkorden mit chromatischem Bass,

aber eben auch, dass dadurch, dass trotz weiterer Basschromatik keiner der erklangenen Harmonien wiederkehrt, hier auch keine Komponente einer Zirkelharmonik als Sequenzmodell angedeutet wird<sup>108</sup>.

Asioli könnte darüber hinaus auch durch sein anderes Lehrbuch die Grundlagen zu Verdis Aneignung der im deutschsprachigen Raum als Version A der „Teufelsmühle“ bekannt gewordenen Progression gebildet haben. Auch sein noch früheres Werk *Trattato di armonia* aus dem Jahre 1813 lässt schon das Harmonisierungsmodell erkennen<sup>109</sup>. Auch hier, wie in *L'allievo*, wird der Anlass für die Darstellung des Sequenzmodells mit der Basschromatik durch die Modulation gebildet, namentlich durch die enharmonische Austauschbarkeit der übermäßigen Sexte mit der kleinen Septim – und somit die Umdeutungsfähigkeit des übermäßigen Quintsextakkordes zum Dominant-Septakkord und umgekehrt.

Bei der hier auch graphisch ganz genauen Übertragung des Lehrbeispiels aus Asiolis Traktat (Abb. 2-11) können wir die jeweiligen enharmonischen Umdeutungen bei den übergebundenen schwarzen Notenköpfen ohne Notenhals und mit P samt durchgestrichener 7 beobachten. Im Notenbeispiel wird ersichtlich, dass diese Klänge bei der aufsteigenden Skala immer den (von einem übermäßigen Quintsextakkord) umgedeuteten Dominant-Septakkord (gekennzeichnet mit P für „Producente“) mit kleiner Septim darstellen und bei der absteigenden Skala – sinngemäß – nach letzterem den Quintsextakkord mit erhöhter 6 präsentieren.

Asioli verweist über seinem bei der chromatischen Skala dargestellten Modulations-Beispiel – wie es der Abbildung zu entnehmen ist – auf den Unterschied der zwei Alterationszeichen, der bei der Umwandlung der übermäßigen Sexte in die kleine Septim besteht. Währenddessen sind die verminderten Vierklänge durch die unterstrichene 7 – als verminderte Septim – dargestellt und werden je als erhöhte vierte Stufe gemäß der in der aufsteigenden Skala darauffolgenden bzw. in der absteigenden Skala vorangehenden Tonika vergegenwärtigt, die – einem Quartsextakkord als zweiter Umkehrung entsprechend – hier mit ihrer Quinte im Bass dasteht.

---

<sup>108</sup> Der Abb. 2-10 ist zu entnehmen, dass dem dritten Klang der „Teufelsmühlen“-Klangfolge, dem Dominant-Septakkord, trotz chromatisch weiter steigenden Basses keine Sequenzierung der Dreiergruppe folgt, mittels der die Fortsetzung der Harmonieprogression in einem erneuten verminderten Klang erfolgen würde.

<sup>109</sup> Asioli, *Trattato di armonia*, S. 124.

Modulatione sulla Scala cromatica portante la differenza di due accidenti,  
allorchè la x6<sup>a</sup> si converte in 7<sup>a</sup>

Abb. 2 – 11 Darstellung des enharmonisches Modulationsmodelles mit Austauschbarkeit des übermäßigen Quintsextakkordes mit dem Dominant-Septakkord in Bonifazio Asiolis *Trattato di armonia* (1813), S. 124

Anhand der Lehrbücher von Verdis Schüler Emanuele Muzio, der nach eigener Angabe als Student „was following many of the same studies Verdi himself had used as a student“<sup>110</sup>, führt Roberta Montemorra Marvin in einer tabellarischen Rekonstruktion der Quellen von Muzios Studien auch Asiolis *Trattato di armonia* in der 8. Lektion an, das Verdi Muzio (u.a. neben Werken von Corelli, Tartini und Sabbattinis *Trattato sopra le fughe musicali*) zum Studieren „verordnete“<sup>111</sup>. Sofern davon ausgegangen werden kann, dass die Tabelle von Muzios Studien gleichzeitig Lehrbücher „of the course of study Verdi, in all likelihood, did follow under Lavigna“<sup>112</sup> darstellt, kann also hier festgehalten werden, dass nicht nur *L'allievo*, sondern vermutlich auch das besagte, noch früher entstandene Traktat von Asioli, *Trattato di armonia* für Verdi von Bedeutung war.

Die harmonische Grundlage des Sequenzmodells könnte Verdi also bei seinem Studium der enharmonischen Umdeutung des Dominant-Septakkords zum übermäßigen Quintsextakkord (und umgekehrt) bzw. anhand des in Abb. 2-11 aus Asiolis *Trattato di armonia* zitierten Lehrbeispiels ebenso kennengelernt haben.

Aber auch im 1. Band von Asiolis (vermutlich 1836 von Ricordi veröffentlichten<sup>113</sup>) dreibändigen Kompositionslehre *Il Maestro di Composizione* sehen wir das Harmonisierungsmodell im Kontext der Modulation wieder (Abb. 2-12).

<sup>110</sup> Marvin, *Verdi*, S. 31.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>112</sup> Ebd., S. 31.

<sup>113</sup> Zu den Umständen des Veröffentlichungsdatums vgl. Marvin, *Verdi*, S. 48, Anm. 72.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of four staves (treble and bass clefs) and a line of figured bass notation below. The notation includes chords like T.a, P.e, and x4.a, and various accidentals and note values.

System 1 figured bass: T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup>

System 2 figured bass: T.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x4.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>

Abb. 2 – 12 Darstellung des enharmonischen Modulationsmodells von Bonifazio Asioli *Il Maestro di Composizione*, Bd. 1, S. 104

Im hier vergegenwärtigten Lehrbeispiel<sup>114</sup> erkennen wir in den losen kleinen schwarzen Noten im Bass den jeweiligen Grundton des Klanges, und in den übergebundenen kleinen schwarzen Noten in allen Systemen die bleibenden Tonhöhen – wenn notwendig, mit enharmonischem Wechsel. Wir können hier im Grunde die gleiche Veranschaulichung von enharmonischer Umdeutung wie oben sehen, aber mit anderer Anordnung ihrer Deutungen: In der aufsteigenden Skala werden die übermäßigen Quintsextakkorde (schwarze übergebundenen Noten) hier – im Gegensatz zum Beispiel in Abb. 2-11 – gar nicht gedeutet (bis auf jenen auf dem erreichten *c* im letzten Takt der

<sup>114</sup> Vgl. Asioli, *Il Maestro*, Bd. 1, S. 104. Obwohl Asioli die enharmonische Umdeutung hier nicht extra kommentiert (er beschreibt nur die Art der Modulationen sowie Ausgang und Ziel der Fortschreitungen als „modulazione formata della 1.<sup>a</sup> specie dalla producente alla 4.<sup>a</sup> alterata, e di 2.<sup>a</sup> specie dalla tonica alla producente“, ebd.), kann durch die Überschrift des Lehrbeispiels, die andeutet, dass die chromatische Skala die Tonika in kleinen Terzen aufwärts und abwärts finde („Scala cromatica che trova la tonica da 3.<sup>a</sup> a 3<sup>a</sup> minore in su e in giù“, ebd.), auch eine der „Teufelsmühle“ geltende Eigenart als die Relevanz der weiter oben erwähnten Kleinterzachse im Satzmodell erkannt werden. In Asioli auch hier sehr sparsamem Kommentar zum Lehrbeispiel wird auch auf die Wirkung, die infolge der ruhenden, unbeweglichen Stimmen entstehe („in forza gran quiete in cui sono le parti“, ebd.) hingewiesen. Als Eigenart der „Teufelsmühle“ konkretisiert sich dies in den konstanten „Pedaltönen“.

oberen Akkolade), sondern werden erst als schon zur Dominante umgedeutete Akkorde gekennzeichnet (P.<sup>e</sup>), so dass die Bezeichnung x4.<sup>a</sup> nur für die verminderten Klänge als erhöhte Vierten (mit verminderter Septim) in der Beziehung zum Grundton des jeweils folgenden, als Tonika vergegenwärtigten Quartsextakkordes übrigbleibt. Währenddessen erscheinen bei der absteigenden Skala die von den Dominant-Septakkorden umgedeuteten übermäßigen Quintsextakkorde – wie auch die verminderten Vierklänge – mit der Bezeichnung x4.<sup>a</sup> und werden als erste Umkehrung der nur grundtonerhöhten Vierten in der Beziehung zum Grundton der jeweiligen nachfolgenden Tonika verstanden. So lassen sich bei der absteigenden Skala nur Deutungen von Toniken und von x4.<sup>a</sup>-n erkennen, die immer in der Beziehung zu der von ihnen jeweils umrahmten Tonika gedeutet werden können. Den einzig als Dominant-Septakkord bezeichneten Klang in der absteigenden Skala nimmt Asiolis auch als Anlass zur Abkadenzierung in F-Dur, anstatt mittels einer weiteren Dominante, wie in Abb. 2-11, nach C zurück zu modulieren.

Auch Asiolis Schrift *Il Maestro di Composizione* muss Verdi, Roberta Montemorra Marvin zufolge, ebenfalls mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt und ausschlaggebend bei seinen Studien in Bezug auf die Bühnenmusik gewesen sein. Das oben zitierte Beispiel (Abb. 2-12) befindet sich zwar im ersten Band, und zu den zwei ersten Bänden des Traktats – die Harmonielehren sind – finden sich bei Marvin in Bezug auf Verdis Studien keine konkreten Angaben. Die folgende Begründung der Autorin, welche die Plausibilität dessen unterstreicht, dass Verdi den 3. Band von Asiolis *Il Maestro* studiert haben dürfte, könnte jedoch genauso die gesamte Abhandlung – samt erstem Band, in dem sich das zuletzt zitierte Lehrbeispiel zur enharmonischen Modulation befindet – betreffen: „Given the apparent importance of Asiolis’s treatise to contemporaries and its (probable) July 1836 publication date, [Fußnote 72] there is every reason to believe that Verdi studied it. During Verdi’s years in Milan, Asiolis’s presence was still very much felt at the Milan Conservatory, and at the time Verdi began his studies Lavigna had just retired from his position at the institution.”<sup>115</sup>

Dass Asiolis obenstehende Lehrbeispiele in Bezug auf die Harmonik Verdi gleichzeitig einen Bezugspunkt für die Verknüpfung des Harmonisierungsmodells mit außermusikalischen Aspekten bedeutet haben könnten, ist dabei allerdings äußerst

---

<sup>115</sup> Marvin, *Verdi*, S. 48.

unwahrscheinlich, zumal die zitierten Lehrbeispiele sich ausschließlich Aspekten der satztechnischen Behandlung widmen<sup>116</sup>.

Dennoch lässt sich nicht ausschließen, dass, obwohl solche satztechnischen Darstellungen für die Modulation aus der Perspektive des praktischen Aneignens der Kompositionstechnik vergegenwärtigt werden, die zwingend innewohnende theoretische Dramaturgie eines sich „im Kreis“ wiederholenden Zirkel-Gebildes durch Studieren des technischen Modulations-Verfahrens auf Verdi mit Auswirkungen auf das dramaturgische Verständnis (oder Gespür) sein konnte. Durch Beispiele, die die Basschromatik in einer vollständigen Oktave hin- und zurück vergegenwärtigen, treten gleichzeitig Faktoren wie das „Determiniertsein“ von der Wiederkehr gleicher Klänge und von der ewigen Fortsetzbarkeit hervor.

### 2.3 „Teufelmühlen“-Harmonik in Verdis weiteren Werken

Zu Verdis weiterer „Teufelmühlen“-Harmonik sei Folgendes vorausgeschickt:

Die „Teufelmühle“ mit mindestens vier Klängen der Harmonieprogression lässt sich hinsichtlich der mit dieser verbundenen Konnotationen zum überwiegenden Teil konsequent in Verdis Werk beobachten.

Das Auftreten des vierten Akkords der Klangfolge deutet zugleich die Fortsetzbarkeit der Harmonieprogression in einer Zirkel-Sequenzierung an. Bei der häufigsten Konnotation als Vorherbestimmtem bzw. Ausweglosem erscheint dies in nachvollziehbarer Wesenseinheit mit der sich auf dramatischer Ebene vollzogenen Veranschaulichung eines in einer vorbestimmten Bahn laufenden Gangs. In diesem Zusammenhang lassen sich thematische Aspekte wie Tod, Fluch, Schicksalhaftes, Unausweichliches, Rache und Schuld registrieren.

In der Version A der „Teufelmühle“ kommt die Deckungsgleichheit jeden dritten Klangs nicht nur im zyklischen Wiederauftauchen gleichen Klangtyps zum Vorschein – wie es auch bei Version B der Fall ist –, sondern auch durch die Angehörigkeit zu demselben Kleinterzzirkel. Dies unterstreicht in der klanglichen Wahrnehmung womöglich etwas weniger die – bis zu einem Grad beiden Versionen innewohnende – tonartliche Unsicherheit als bei der Version B mit Sekundakkord, gewährleistet dafür aber mehr das Erkennen desselben Kleinterzzirkels.

---

<sup>116</sup> Für Verdis Verständnis von außermusikalisch-inhaltlichen Konnotationen wird der dritte Band von *Il Maestro di Composizione* bezüglich eines melodischen Motivs wichtig, wozu im Kapitel *Das in Sekundschritten pendelnde Dreiton-Motiv* in der vorliegenden Dissertation mehr erörtert wird.



Wir werden jedoch sehen, dass sich bei Verdis „Teufelsmühlen“ sowohl in der Version A als auch in der Version B thematische Aspekte auch nur durch die Andeutung des zirkulierenden Sequenzmodells mit der „Teufelsmühlen“-Harmonik verknüpfen, und sich diese Andeutung auch durch nur vier oder fünf – allerdings in ihrer Verbindung sehr charakteristische – Klänge an einen „in sich zurückkehrenden“ Kreis anlehnt. Thoraus folgende Feststellung kann als auch für Verdi geltend betrachtet werden:

„Die barocke Schmerzensfigur des ‚passus duriusculus‘ hängt der absteigenden Form des Topos zweifellos noch an. Doch hebt er sich gleichzeitig als Teil einer Zirkelmodulation von der geläufigen Chromatik eindeutig ab. In seiner Unverwechselbarkeit weist auch der unvollständig zitierte *Tonkreis* auf seine konstituierende Gestalt hin, dessen vollständige Anwendung sich aus ästhetischen Gründen fast immer ausschließt.“<sup>117</sup>

Dass eine Akkordfolge eine ganze Oktave im Bass umfasst, geschieht also äußerst selten, und auch im ganzen Schaffen von Verdi gibt es dafür lediglich ein einziges Beispiel – in *I Lombardi alla prima crociata*. (Ähnlich gibt es auch im Gesamtschaffen von Carl Philipp Emanuel Bach nur ein einziges Beispiel dafür – im a-Moll Rondo<sup>118</sup>). Verdis Klangfortschreitungen mit einer „Teufelsmühlen“-Harmonik erscheinen – abgesehen also von der „Teufelsmühle“ in *I Lombardi* – mit vier bis zehn Klängen, aber nicht selten lediglich mit vier bis sechs – wie es auch anhand der bislang abgebildeten Zitate von ihm ersichtlich war. Indessen wirkt die im vollständigen Zirkel erklingende „Teufelsmühle“ in *I Lombardi* sowohl klanglich äußerst auffallend als auch verdeutlicht sich die mit ihr verknüpfte Konnotation der Ausweglosigkeit auf eine sehr unmittelbare Art, so dass ein Unterschied zwischen kürzeren Fortschreitungen und jener mit einer in der Oktave vollständigen Basschromatik auch hinsichtlich der Wahrnehmbarkeit von Konnotationen konstatiert werden muss.

Trotz einer für die Relation zwischen der Bass-Richtung der „Teufelsmühlen“-Harmonik und einzelnen Konnotations-Aspekten lediglich annähernd aufstellbaren Konsequenz, und ohne sich apodiktisch festzulegen lässt sich formulieren, dass unter Verdis „Teufelsmühlen“ jene mit deszendenden Bass-Gängen – im Sinne des viel älteren *Lamento*-Ausdrucks – meistens vorwiegend in unmittelbarer Verbindung mit dem Tod selbst oder mit der Todesnähe und sehr direkt nachvollziehbaren Schicksalsschlägen wie

---

<sup>117</sup> Thorau, *Kühn*, S. 186. (Hervorhebung orig.).

<sup>118</sup> Vgl. Eberhard Hüppe: *W. A. Mozart. Innovation und Praxis. Zum Quintett Es-Dur KV 452, Musik-Konzepte* 99, München (text + kritik) 1998, S. 92.

Verbannung oder Verfluchung anzutreffen sind; hingegen erscheint die „Teufelsmühlen“-Harmonik mit aszendendem Bass bei weiteren und vielfältigeren Aspekten einer Ausweglosigkeit oder bei indirekt nachvollziehbaren Bezugnahmen auf die Schicksalhaftigkeit. Gegenteilige Beispiele bezüglich der Richtungsgestaltung der Basschromatik gibt es jedoch auch.

Des Weiteren lässt sich, wenn auch selten, eine solche Konstellation der Konnotationen wahrnehmen, in der die „Teufelsmühlen“-Harmonik an einem oder mehreren direkten Punkten des Geschehnisses auftritt, an dem oder an denen die Ursache, die Quelle, die Veranlassung des Schicksalhaften – bzw. bei einer Bildung der „schicksalhaften“ Linie (wie der Erfüllung des Fluches in *Rigoletto*) – wie die einzelnen Komponente einer Kausalitätslinie fungieren; diese können die Form von Personen oder des Ansatzes von einem Ereignis aufnehmen, dem dadurch eine Art signalisierende und zugleich vorausdeutende Rolle zugeteilt wird.

Als eine weitere Konnotation lässt sich das Immerwährende, Ewige, auch sich Wiederholende feststellen. Eine konsequente Bassrichtung lässt sich hier nicht beobachten.

Mehrere „Teufelsmühlen“ von Verdi erscheinen auch in Zusammenhang mit Ehrfurcht vor dem Majestätischen – und dies auch im Sinne der Erhabenheit. Diese „Teufelsmühlen“ weisen in Zusammenhang mit der Version A und einer Modifikation des Dominant-Septakkordes alle die aufsteigende Basschromatik, in Zusammenhang mit der Version B vielmehr die absteigende Basschromatik auf.

Jene Version der „Teufelsmühlen“-Harmonik, welche nicht ausschließlich die Klänge der Version A verwendet, sondern eine von Verdi häufig verwendete Kombination der Versionen A und B darstellt, weist bei ihrer – wie wir später noch sehen werden – zumeist mit dem Tod oder der Todesnähe verknüpften Konnotation konsequent die absteigende Basschromatik auf.

### 2.3.1 Das Satzmodell (Version A) ohne Modifikation

Für das weitere Auftreten der „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version A können wir zunächst ein Zitat aus dem zweiten Akt von *Ernani*<sup>119</sup> betrachten (Abb. 2-13). Obwohl diese Klangfolge sowohl für den Höreindruck als auch für die Nachvollziehbarkeit der Konnotation weniger markant erscheint als an den bislang gesehenen Stellen in *Simon*

---

<sup>119</sup> Vgl. Partitur S. 201 bzw. Klavierauszug S. 168, T. 47-49.

*Boccanegra* und in *Attila*, stellt sie – hier bei steigendem chromatischem Bass – eindeutig die Klänge einer „Teufelmühle“ in der Version A dar.

Für eine schwierige Identifikation als „Teufelmühle“ und demzufolge auch als Harmonisierungsmodell kann eine anderweitige Relation zwischen Tempo und Länge der musikalischen Passage als es in *Simon Boccanegra* vorhanden war als „verantwortlich“ angesehen werden (ein weiteres Beispiel dafür ist die „Teufelmühle“ in *Les Vêpres Siciliennes* – ersichtlich weiter unten in Abb. 2-15). Die Tempi *Allegro con moto* (in *Ernani*) und *Allegro* (in *Les Vêpres Siciliennes*) können für das Registrieren einer noch so profilierten Harmonieprogression von jeweils vier Klängen gegebenenfalls zu schnell sein – im Gegenteil zur erwähnten „Teufelmühlen“-Stelle in *Simon Boccanegra*.

Die „Teufelmühle“ in *Ernani* lässt sich – trotz seiner Knappheit – durch den sich plötzlich veränderten musikalischen Kontext erkennen – wie wir dies bereits auch in *Simon Boccanegra* und in *Attila* sehen konnten: Auch hier beginnt nach dem gelegentlich mit Akkorden begleiteten Rezitativ und einem Doppelstrich eine eindeutig neue musikalische Einheit mit neuer Tempoangabe und verdichtetem orchestralem Geschehen. Auch wenn sich das Melodische in nicht sehr großem Maße vom Vorangegangenen unterscheidet, hebt sich der Abschnitt – der alleine schon dadurch, dass Elvira hier zu singen beginnt, in einem gewissen Kontrast zum rezitativischen Teil steht – in seiner angereicherten Harmonik ab. Es passiert hier, wenn möglich, noch schneller und kürzer als im Zitat aus *Les Vêpres Siciliennes*, zumal man die akzentuierten Harmonien in einer durch Viertelpausen getrennten regelmäßigen Aufeinanderfolge nach zweieinhalb Takten „hinter sich hat“. Dennoch lässt gerade dieser kompositorische Gestus, der ja gleichzeitig mit der Beendigung des „Teufelmühlen“-Teils abgebrochen wird, die harmonische Souveränität und Zusammengehörigkeit eines „vorbestimmten“ musikalischen Progresses erkennen und auf Verdis mit großer Wahrscheinlichkeit bewusste Verwendung des Harmonisierungsmodells schließen.

T. 46 Allegro con moto

Elvira (Che in-ten -do!)

Ernani io vo-glio offrir-ti, o Du-ca. Sì. Il ca-po mi-o.

Silva Tu? E qua-le?

Allegro con moto

Verm. Moll4 6 (kling.) Dom.7 Verm.

Abb. 2 – 13 G. Verdi, *Ernani*, Akt 2

Der thematische Zusammenhang mit der Ausweglosigkeit – als dem Tod – erscheint hier dadurch, dass der verbitterte Ernani, der zu diesem Zeitpunkt noch an die Treulosigkeit seiner Geliebten Elvira glaubt und auf den der König ein Kopfgeld ausgesetzt hat, Silva sein eigenes Leben als Hochzeitsgeschenk anbietet – jenem Mann, den Elvira gerade heiraten soll. Der auch in der Abbildung ersichtliche, mit dem letzten Klang der „Teufelsmühle“ präsentierte Satz „Il capo mio“, bezieht sich mit dem Bild des „Kopfes“ unmittelbar auf sein Leben – oder besser: auf seinen Tod.

Eine Konsequenz, die von einer Verknüpfung des dramaturgischen Blickwinkels mit dem kompositionstechnischen Einsatz der besagten Harmonieprogression gekennzeichnet ist, kann für die Analyse in dem Moment als evident erweisen, in dem eine weitere „Teufelsmühle“ im vierten Akt tatsächlich an dem Punkt des Sujets registriert werden kann, an dem Ernani das bei der eben vorgestellten „Teufelsmühle“ geäußerte „Todes-Angebot“ erfüllt und sich, sein Versprechen haltend, das Leben nimmt. Da die „Teufelsmühlen“-Harmonik im vierten Akt jedoch in satztechnischer Hinsicht zu jenen „Teufelsmühlen“-Progressionen gehört, die aufgrund von bestimmten Abweichungen als Varianten klassifiziert werden müssen, wird auf diese spätere „Teufelsmühlen“-Stelle der Oper (Abb. 2-29) im Unterkapitel *Abweichungen durch Modifikation des Dominant-Septakkords mittels Verzicht auf die Septime zugunsten der Konsonanz* Bezug genommen.

Im Finale des ersten Akts von Verdis Oper *Jérusalem*<sup>120</sup> – der französischen Umarbeitung von *I Lombardi alla prima crociata* – stellt die „Teufelsmühlen“-Harmonik eine in jeder Hinsicht der Version A entsprechende Harmonieprogression von „regelmäßiger“ Fortschreibung dar (Abb. 2-14). Sie ist eine ins erste Finale neu gesetzte Musik, während die weiter unten behandelte, die ganze Oktave durchlaufende „Teufelsmühle“ von *I Lombardi*, in der französischen Umarbeitung nicht mehr erscheint.

Die „Teufelsmühlen“-Harmonik in *Jérusalem* erklingt – gemeinsam mit der Stimme des Gesandten des Papstes – als reiner Streichersatz bei ihren ersten fünf Takten und als Bläusersatz (mit Timpani) bei ihrem letzten Takt. In dem Glauben, dass Gaston der Mordanstifter sei, lehnt der Papst ihn ab und verflucht ihn durch das Anathema („Que flétri par le ciel...“).

Während im Sujet von *I Lombardi* die Schuld des Protagonisten Pagano eindeutig und von allen anderen Charakteren der Oper nachvollzogen werden kann, ändert sich die Situation in *Jérusalem*. In dem von Alphonse Royer und Gustave Vaëz umgearbeiteten Libretto<sup>121</sup> – in dem das Sujet beträchtliche Änderungen erfuhr<sup>122</sup> – ist zwar der wahre Übeltäter, der einen Soldaten zum Mord anstiftet, auch jener Charakter, der in *I Lombardi* in etwa Pagano entspricht – nämlich Roger –, aber als Beschuldigter und vom Gesandten Verurteilter hier steht der unschuldige Gaston da.

LE LÉGAT

que flé - tri par le ciel et cour - bé sous ta hon - te

*pp* *cresc.*

Verm. 7 Moll 4

<sup>120</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 196 f., T. 200-205 bzw. Klavierauszug S. 102.

<sup>121</sup> Vgl. Sebastian Werr: „Jérusalem“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 404-407, hier S. 404.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., S. 406.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Jérusalem*, Act 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and has the lyrics: "on te re-fuse in-fâ-me et le pain et le sel". The piano accompaniment is in bass clef and features several chords labeled "Dom. 7", "Verm. 7", and "Moll 6/4". Dynamics include *ff*, *Prestissimo*, and *+ Tutti*. The score is in 4/4 time and has a key signature of one flat.

Abb. 2 – 14 G. Verdi, *Jérusalem*, Akt 1

Für die Konnotation ist es wesentlich, dass Verdi die „Teufelmühlen“-Harmonik in beiden Opern konsequenterweise für den Fluch einsetzt, der jedoch, wie wir es noch sehen werden, im ersten Finale von *I Lombardi* in einem noch teilweise sehr andersartigen Kontext des Sujets steht, da dort der tatsächlich schuldige Pagano verflucht wird. Der Fluch als semantische Verknüpfung mit der „Teufelmühlen“-Harmonik präsentiert einen düsteren Aspekt des Schicksalhaften, in den die Schuld als Komponente ebenso wie die Rechenschaft einer höheren Macht gegenüber (hier verkörpert als die Kirche durch den Gesandten) einfließt<sup>123</sup>.

Warum trotz des relativ schnellen Tempos und der knappen Länge die „Teufelmühlen“-Stelle im 2. Akt von *Les Vêpres Siciliennes*<sup>124</sup> (Abb. 2-15) dennoch nicht unbemerkbar bleibt und sich somit auch eine von Seiten Verdis gezielte Verwendung als Harmonisierungsmodell annehmen lässt, ist erklärbar mit der Veranlagung und der

<sup>123</sup> Die erwähnte „Teufelmühle“ in der *Commendatore*-Szene in Mozarts *Don Giovanni*, die von Elmar Seidel als Beispiel für die *Pathopoiia* genannt wurde, vgl. Anm. 19 im Kapitel „Teufelmühlen-Harmonik“ in der vorl. Arbeit, stellt für diesen Aspekt auch ein Beispiel dar. Auch Dieter Torkewitz verweist in seiner Arbeit zu Liszts Harmonik auf Textstellen in Liedern von Liszt wie „denn alle Schuld rächt sich auf Erden“ sowie „Und wenn mein Aug´ im Tode bricht, o sähest du mich!“ in Zusammenhang mit der *Pathopoiia* als der „affekthaften musikalischen Figur des Leidens“, Dieter Torkewitz: *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 10), München – Salzburg (Emil Katzschlicher) 1978, S. 35. (Die beiden Lieder von Liszt gibt Torkewitz als die erste Fassung von *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* und *In Liebeslust* an, vgl. ebd., S. 34, Notenbeispiele 23 und 24 auf S. 34 f.) Dadurch werden genau solche Themenbereiche angedeutet, die wir in der vorliegenden Arbeit in Zusammenhang mit der „Teufelmühle“ auch bei Verdi bislang als Konnotationen sichten konnten. Die Rache als inhaltlicher Aspekt tritt auch im Quartett Nr. 14 im zweiten Akt von Beethovens *Fidelio* auf, wenn Pizarro bei einer „Teufelmühle“ mit chromatisch aufsteigendem Bass singt: „Pizarro, den du stürzen wolltest, Pizarro, den du fürchten solltest, steht nun als Rächer hier“ (T. 22-35). Auf dieses Beispiel verweist Budday in Bezug darauf, dass das besagte Harmonisierungsmodell „stets auf stärkste dramatische Wirkungen abzielte“, Wolfgang Budday: *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie, Satztechnik, Werkanalyse* (= *Musiktheorie historisch*, Bd. 1), Stuttgart (Berthold & Schwerdtner) 2002, S. 217.

<sup>124</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 206 f. bzw. Klavierauszug S. 110, T. 57-60.

Disposition der musikalischen Passage, die eine deutliche Differenzierung vom übrigen Kontext erfährt – wie es auch in den bisherigen Beispielen von Verdi der Fall war. Durch die nach einem in der Abb. 2-15 nicht ersichtlichen Doppelstrich auftretenden Veränderungen im Tempo, in der Orchestrierung und in der Satztechnik hebt sich die sequenzierende, arioso-artige Einheit, welche die „Teufelsmühle“ innehat, mit ihren insgesamt zwölf Takten vom vorangehenden sowie nachfolgenden Rezitativen ab. Verdi gelingt das – wenngleich sehr kurzfristige – Erwecken der Aufmerksamkeit für die viertaktige „Teufelsmühle“, wodurch ihr Gefüge und auch der mögliche Weg einer vorstellbaren Identifikation ihrer Struktur gewährleistet bleiben kann, durch die plötzliche harmonische sowie melodische Ausdehnung (auf das Doppelte) beim dritten Einsatz des Sequenzmusters – genau am Beginn unseres Harmonisierungsmodells: Die Harmonien und die ihren Bestandteil bildenden Tonhöhen in der Melodie (abgesehen von den in Hinsicht auf die Harmonik wenig wesentlichen Halbton-Rückgriffen bei den Auftakten) wechseln sich bis zum Abbruch der „Teufelsmühle“ chromatisch taktweise ab.

The image displays a musical score for Procida from Verdi's *Les Vêpres Siciliennes*, Act 2. The score is in bass clef and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure T. 55 with the lyrics: "par un nouvel ou - tra - ge, nos ty - rans, que je vais bé - nir, danses". The piano accompaniment features a sequence of chords, with a section labeled "Verm.4-Klang" (Vermittlungsquartakkord) and "Moll 4" (Mollquartett). The score includes dynamic markings such as "cresc.", "a poco", and "f". The piano part also features a section labeled "(klingender) Dom.7-Akkord" (ringender Dominantseptakkord). The score is divided into two systems, with the second system continuing the vocal line with the lyrics: "coeurs en - dor - mis réveil - ler, réveil - ler,".

Abb. 2 – 15 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 2

Der Aspekt des Ausweglosen und Vorbestimmten als Konnotation ist hier viel weniger deutlich als bei den bisherigen Beispielen mit direkter Bezugnahme auf den Tod. Dennoch erscheint die Ausweglosigkeit in Form der Tyrannei im Text des für sein Land kämpfenden und zum Kampf aufrufenden Procida – und man beachte, dass die „Teufelsmühle“ tatsächlich beim Wort „tyrans“ einsetzt. Procida spricht zu Hélène und Henri über das seit Langem unter der Unterdrückung der französischen Tyrannei leidende sizilianische Volk – und auch die indirekte musikalische Andeutung einer langen, unveränderten Zeit scheint durch eine „Teufelsmühle“ angemessen zu sein –, wenn er Befreiungspläne schmiedend sagt, dass er sogar bereit sei, die immer wieder neuen Beleidigungen der Tyrannen zu erleiden, wenn dadurch sein Volk endlich neuen Mut fasste („Et puissent chaque jour, par un nouvel outrage, nos tyrans, que je vais bénir, dans ces coeurs endormis réveiller le courage!“).

Interessant erweist sich auch das Ende des Harmonisierungsmodells – auch hier nach dem vierten Klang. Der technische Sachverhalt des Ein-Ende-Setzens einer begonnenen Harmonieprogression erscheint in Parallelität mit dem Aufgeben von der Duldung der Gewaltherrschaft, d.h. mit dem angedeuteten „Erwachen“ des Volkes. Bezeichnenderweise wird die Bedeutung des Schlüsselwortes „réveiller“ („aufwachen“) von Verdi durch die Platzierung in Dienste des Zusammentreffens von Satztechnik und Konnotation gestellt, insofern als es unmittelbar nach dem Abbruch zum Erklingen gebracht wird: nämlich so, dass die sich anschließende Harmonie an der letzten Silbe des Wortes stets außerhalb des bereits abgebrochenen Harmonisierungsmodells, d.h. im Sinne des plötzlich Neuen, des „Erwachens“ und damit zum Zeitpunkt eines gerade „vom Kurs abgekommenen“ Fortgangs im Harmonisierungsmodell, erklingt<sup>125</sup>.

In der Konfrontation von Corrado und Gulnara im dritten Akt von *Il corsaro* erklingt ein ziemlich langer Abschnitt in der „Teufelsmühlen“-Harmonik gleichzeitig mit der deutlich nachvollziehbaren Konnotation des Todes – an dieser Stelle jedoch als Mischung der Versionen A und B. Deswegen wird diese Stelle an späterer, entsprechender Stelle der vorliegenden Arbeit abgehandelt.

Darüber hinaus wird jedoch die „Teufelsmühlen“-Harmonik auch kurz vor dem Schluss in derselben Szene noch ein weiteres Mal hörbar:

---

<sup>125</sup> In der italienischen Fassung als *I Vespri Siciliani* wird an dieser Stelle das „Erwachen aus dem Modell“ mit dem zweifachen Präsentieren des sich auf das Aufwachen beziehenden Wortes „desti“ („desto“ = „wach, munter“) gelöst, indem eine Wiederholung des Wortes an beiden Seiten des Abbruches, d.h. sowohl als letztes Wort der „Teufelsmühlen“-Modells als auch als erstes Wort der andersartig fortgesetzten Harmonieprogression, erklingt. Vgl. Klavierauszug (ital.) S. 101, T. 1-2 Takt auf der Seite.



Nachdem Gulnara Seid ermordet hat und sie deswegen gemeinsam mit Corrado fliehen muss, setzt der Komponist für die letzten Worte des Duets der beiden vor der abschließenden Kadenz eine „Teufelsmühlen“-Passage von vier Klängen – in Umrahmung des Verminderten bei steigender Basschromatik – ein<sup>126</sup> (Abb. 2-16).

The musical score shows a duet between Gulnara (G.) and Corrado (C.) with piano accompaniment. The lyrics are: G. -men t'a-vro, fug-gia - mo, fug - gia - mo, fug - gia - -; C. -men po-trò, sal-var - ti, sal - var - ti al - men. The piano accompaniment features a 'Teufelsmühlen' passage with four chords: Verm. 4-Kl., Moll 4-Akk., (kling.) Dom. 7, and Verm. 4-Kl.

Abb. 2 – 16 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 2

Was die Konnotation des besagten satztechnischen Phänomens betrifft, ist die „Teufelsmühle“ als Thematik von Schicksalhafterm bei den kurzen Worten („fuggiamo“ von Gulnara, und „salvarti“ von Corrado) schwer nachvollziehbar. Um den Aspekt eines vorbestimmten und unausweichlichen Schicksals wahrzunehmen, müssen wir den ganzen Text der Passage lesen, denn die oben abgebildete Stelle erscheint wie bereits erläutert in die Schlussgestaltung des Duets integriert.

Die kurze Wiederholung von lediglich zwei Worten während der „Teufelsmühlen“-Harmonik bildet das Ende des davorliegenden Textes, in dem beide, in ihrem jeweiligen Kontext, über das Schicksal („il fato“) als den Grund für die Flucht singen: Über das Schicksal, das Gulnara mit einem „Eisenband“ („ferreo vincolo“) an Corrado binde („Fuggiam: d'un ferreo vincolo mi stringe teco il fato“); und über das Schicksal, welches zu Corrado zugleich zu schrecklich, zu grausam sei („Tropo è con me terribile, troppo crudele il fato“). Das in der Abbildung bei der „Teufelsmühle“ als „salvarti“ wiederholte Wort von Corrado erklingt in dem unmittelbar anschließenden Satz („Se amarti non m'è dato salvarti almen potrò“) und bezieht sich darauf, dass er wenigstens Gulnara retten könne, wenn es ihm schon nicht gegeben sei, sie zu lieben.

<sup>126</sup> Vgl. Partitur S. 323 f. bzw. Klavierauszug S. 172, T. 390-393.

Es ist die Kenntnis vom Ausgang der Oper notwendig, um die Konnotation der Schicksalhaftigkeit bei der „Teufelsmühle“ im ersten Akt von *Rigoletto*<sup>127</sup> nachzuvollziehen, wo die Harmonieprogression des auch hier vier Klänge enthaltenden Abschnitts in jedem Punkt dem „Schulbeispiel“ von „Teufelsmühlen“-Klangfolgen entspricht. Bei aufsteigender Basslinie folgen einem Moll-Quartsext-Klang ein Dominant-Septakkord und ein verminderter Septakkord, welche im nächsten Schritt in den erneuten Moll-Quartsextakkord münden (Abb. 2-17).

T. 145 Compariscono sulla strada Ceprano e Borsa

Gilda  
Il no - me vo - stro di - te-mi... Sa - per - lo a me non li - ce?

Duca

Borsa

Ceprano  
(a Borsa dalla via)  
(Il lo - co è

(pensando)  
Mi no - mi - no ... Gual - tier Mal - dè ... studen - te so - no ...  
(Sta ben!)  
qui.)

Moll 4+ Akk.    Dominantsept-Akk.    Verm. Vierklang    Moll 4- Akk.

Abb. 2 – 17 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1

<sup>127</sup> Vgl. Partitur S. 121 bzw. Klavierauszug S. 130 f., T. 149-152.

Wir sehen hier und im sich direkt anschließenden Zitat aus *Luisa Miller* Beispiele dafür, dass die Konnotation mit der „Teufelsmühle“ als etwas Ausweglosem oder Schicksalhafterm deutlich weniger nachvollziehbar ist als bei den bisherigen Zitaten. Sie tritt nicht in direktem Zusammenhang mit der Ausweglosigkeit oder der Schicksalhaftigkeit auf, erscheint aber an einem Punkt, an welchem eine Konstellation als Ursache oder als Komponente der Ursache des sich später erfüllenden Schicksalhaftern in der Oper ersichtlich wird. Ein solches Schlüsselmoment im Sujet ist die Vorbereitung von Gildas Entführung aus Rigolettos Haus.

Mit gleichzeitig zwei zeitlich parallel verlaufenden wichtigen Komponenten des Ereignisses, das letztendlich dazu führt, dass sich Monterones Fluch an Rigoletto erfüllen wird, konfrontiert uns die Musik durch die „Teufelsmühle“ in dem in Abb. 2-17 ersichtlichen kurzen Abschnitt. Die erste Komponente ist Gildas Irreführung durch den sich vergnügenden leichtsinnigen Herzog – der die ehrlich verliebte Gilda auch später täuschen wird; hier tut er das konkret in Bezug auf seinen Namen und seine Identität. Als gleichzeitige zweite Komponente sei das plötzliche Erscheinen der Entführer Ceprano und Borsa gerade in diesem „Teufelsmühlen“-Abschnitt genannt, die im weiteren Handlungsverlauf den konkreten Akt der Entführung aus dem Haus ausführen werden.

Von diesem Moment an, der mit seinen zwei wichtigen Komponenten vom Bewahrheiten des Fluches erstmals in Richtung der späteren Tragödie weist, nimmt das schicksalhafte Geschehen seinen Lauf. In Übereinstimmung damit erklingt das Harmonisierungsmodell genau zu jenem Augenblick, in dem wir, auch als Publikum, im Gespräch von Gilda und dem Herzog das unerwartete Erklingen zweier zusätzlichen Stimmen – jener der Entführer Ceprano („Il loco è qui“) und Borsa („Sta ben!“) – vernehmen. Diese sind von den Hintergrundgeschehnissen (also von der Vorbereitung der Entführung) auf der Straße vor Rigolettos Haus zu hören, während die beiden anderen noch Liebesworte austauschen – und noch genauer, wenn der Herzog, der auf Gildas zuvor gestellte Frage nach seinem Namen, im Begriff ist, sich als armer Student Gualtier Maldè vorzustellen.

In der gesamten Oper bleibt dieser Moment die einzige Stelle mit einer nichtmodifizierten „Teufelsmühle“ in der Version A, während das auch von Yellin zitierte Beispiel die Version B – als Teil des „Omnibus“ – vergegenwärtigt und während noch weitere Beispiele „Teufelsmühlen“-ähnliche Klangwirkungen durch Modifizierungen darstellen. Nachdem die Analyse ergab, dass die durch die „Teufelsmühlen“-Harmonik gezeichneten Momente einzelne Komponenten von der Erfüllung des Fluches darstellen,

scheinen sie sich aus dieser Perspektive auch zur Dramaturgie folgerichtig zu verhalten. Mehr dazu wird an der entsprechenden Stelle im Unterkapitel „*Teufelsmühlen*“-ähnliche Klangwirkungen erläutert.

Als die bereits durch den Todestrank vergifteten Liebenden im dritten Akt der Oper *Luisa Miller*<sup>128</sup> die Intrige, welche das tragische Ende der Geschichte verursachte, aufdecken, erklingt eine „Teufelsmühle“ in besonderer Weise. Sie wird von einer zwei Takte andauernden Pendelharmonik eingeführt, die mit den drei bestimmenden Klängen der Version A bei einer auf- und gleich absteigenden Basschromatik zunächst einen „ersten Anlauf“ nimmt, bevor die „Teufelsmühle“ bei konsequent steigender Basschromatik mit vier Klängen erklingt (Abb. 2-18). Für die Konnotation mit dem Schicksalhaften und dem Tod ist dabei relevant, dass Luisa während der „Teufelsmühle“ jenes Geschehnis formuliert, das Rodolfo dazu veranlasste, sie beide durch das Gift zu töten. Rodolfo hat geglaubt, dass Luisas schriftliches Geständnis über ihre Liebe zu Wurm aus freiem Willen und ehrlich geäußert worden sei. Dass der sie erpressende Wurm sie den Brief schreiben ließ und ihr die Worte diktierte („Wurm imponeva a me, il foglio scrisi“), ist die Ursache des sich für das Liebespaar tödlich erfüllenden Schicksals. Dieser Satz hört auch beinahe gleichzeitig mit der „Teufelsmühle“, d.h. vor ihrem letzten Klang, auf.

The image shows a musical score for Luisa Miller, Act 3. It consists of three staves: Soprano (L.), Alto (R.), and Piano. The piano part features a pendulum-like harmonic pattern with specific chords: Verm., Moll 4, (kling.)Dom.7, Moll 4, Verm., Moll 4, (kling.)Dom.7, Verm. The 'Teufelsmühle' A section is highlighted with a dotted line.

Lyrics for Soprano: In - ten - di - mi... Wurm im - po - ne - va a me... Il fo - glioscris - si...

Lyrics for Alto: Fi-ni-sci! Oh ful - - mi - ne!..

Chord progression: Verm. Moll 4 (kling.)Dom.7 Moll 4 Verm. Moll 4 (kling.)Dom.7 Verm.

Annotations: Pendelharmonik mit den drei bestimmenden Klängen der Version A, "Teufelsmühle" A

Abb. 2 – 18 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

<sup>128</sup> Vgl. Partitur S. 442 f. bzw. Klavierauszug S. 379 f., T. 267-270.

## 2.3.2 „Teufelsmühlen“-Modelle (Version A) mit Varianten

### 2.3.2.1 Abweichung durch Modifikation des Dominant-Septakkords mittels Aussparung des Klanges

Das folgende Zitat einer Passage aus dem ersten Akt von *Luisa Miller*<sup>129</sup> umfasst zwei Segmente eines vollständigen „Teufelsmühlen“-Kreises und ist ein Beispiel für die Konnotation mit der Ehrfurcht sowie dem Erschrecken vor einer bestimmenden Autorität (Abb. 2-19). Diese Aspekte, welche in Verdis weiterem Schaffen auch im Sinne der Erhabenheit zu konstatieren sein werden, erscheinen hier auch als kompositorische Verwirklichung der Übereinstimmung zwischen dem Beginn der Harmonieprogression und dem Signalisieren der Autorität, nämlich des Grafen Walter, der plötzlich auftritt.

Auch die Tragik des gesamten Opersujets geht – obwohl der hinterlistige und eigentlich handelnde Verbrecher der Protagonist Wurm ist – von Rodolfos Vater, dem Grafen Walter aus, der mit seinem unheilbringenden Eingriff ins inständig ersehnte Glück der beiden Liebenden das dramatische Geschehen in die verheerende Richtung lenkt.<sup>130</sup> Der Abschnitt der „Teufelsmühle“, in dem Vater Walter plötzlich auftritt, hebt sich musikalisch durch den Tempowechsel nach einer – im Beispiel nicht abgebildeten – Doppellinie auch hier eindeutig ab. Die scheinbar belanglosen Worte, die von Rodolfo und Luisa während der „Teufelsmühle“ erklingen – dass jemand komme, von dem sich schnell herausstellt, dass es Rodolfos Vater ist (Rodolfo: „Alcun s`avanza... È desso!... Mio padre!“); und, dass Luisa nun verloren sei (Luisa: „Oh!..me perduta!“) –, sind, bei genauem Betrachten, doch sehr bedeutend. Sie beziehen sich einerseits auf die unerwartet gerade in den Raum hineinstürmende Schlüsselfigur Walter, und, ebenso wichtig, auf Luisas großes Erschrecken, die sich als „verloren!“ erkennt: „me perduta!“

Wie exakt die musikalische Verständigung durch die Harmonieprogression von Verdi beabsichtigt gewesen sein muss, verdeutlicht auch die Platzierung von Rodolfos

---

<sup>129</sup> Vgl. Partitur S. 201 f. bzw. Klavierauszug S. 170 f., T. 155-162. Zu den Takten 156-157 bzw. zur Differenz des Textes zw. „Ah! son perduta!“ und „Oh!.. me perduta!“ vgl. den kritischen Bericht, ebd., S. XXXIX.

<sup>130</sup> Vgl. dazu auch die Beschreibung von Leo Karl Gerhartz: „Er [der Graf Walter, Anm. v. der Verf. d. vorl. Arbeit] hat viel gewagt, um ihm [Rodolfo, Anm. v. der Verf. d. vorl. Arbeit] eine glanzvolle Karriere zu ermöglichen. Das soll zwar Rodolfo nie erfahren, aber er will es unter keinen Umständen dulden, daß dieser seine ehrgeizigen Pläne durchkreuzt [...]. Deshalb teilt Walter Rodolfo auch unmißverständlich mit, seine Anweisungen als Befehle zu betrachten. Rodolfo soll die Herzogin von Ostheim heiraten und sich damit das Tor zu einer großen Zukunft öffnen. Jeden Versuch Rodolfos, dem Vater die anderweitigen Bindungen seines Herzens zu offenbaren, erstickt der Graf im Keim und konfrontiert ihn mit Federica von Ostheim [...]“. Leo Karl Gerhartz: „Luisa Miller“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer, *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 373-380, hier S. 375.

Wort „Conte“ (Graf) in Übereinstimmung mit dem Beginn der „Teufelsmühle“ nach einem Doppelstrich mit veränderter Tempoangabe, d.h. in eindeutiger Abgrenzung eines neuen Abschnittes. Und ebenso eindeutig wird der „Teufelsmühlen“-Abschnitt auch hinten abgegrenzt: die bis dahin monoton verlaufenden Achtelakkorde der „Teufelsmühle“ hören mit ihrem Pochen gerade an dem letzten Akkord des Harmonisierungsmodells auf; bezeichnenderweise mit dem von Miller gesungenen und der oben beschriebenen inhaltlichen Essenz als dem – auch hier – den Grafen betreffenden Wort „Egli?“ („Er?“), welches sich eindeutig auf Walter bezieht. Der Beginn und das Ende der „Teufelsmühle“ verdeutlichen also in Übereinstimmung eine Schlüsselfigur im schicksalhaften Geschehen.

T. 155  
**Allegro moderato** (♩ = 100)

Luisa

Rodolfo

Con-te! Al-cun s'a - van -za!

*p* *cresc.*

(Verm.3-Klang) Verm.Septakk. Moll 4 -Akk.

(si è portato verso la soglia)

L.

R.

Oh!..me per - È des - so!.. Mio pad - re!

*f*

Verm.Septakk. Moll 4 -Akk.

nicht präsent: Dom.7-Akk. auf *fis*

Abb. 2 – 19 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1

Wie jedoch auch dem angegebenen Notenbeispiel zu entnehmen ist, stellt die „Teufelsmühle“ in *Luisa Miller* das Modell mit einer bedeutenden Modifizierung dar, indem ein Akkord im Harmonisierungsmodell „übersprungen“ wird: Der Dominant-Septakkord auf (einem „fehlenden“) *fis* wird ausgelassen und die „Reihe“ stattdessen gleich mit dem *g* im Bass und dem diesem angehörenden Verminderten fortgesetzt.

Für eine solche Behandlung der „Teufelsmühlen“-Harmonik konnte man die „Teufelsmühle“ in Schuberts *Wegweiser* kennenlernen; auf diese „Lücke“ in der Konsequenz der Aneinanderreihung der Harmonien weist Elmar Seidel in seinem Beitrag hin, indem er feststellt, dass die – in analytischer Hinsicht – zweite Akkordgruppe bei T. 60-61 nur zwei Akkorde umfasse<sup>131</sup>. Auch in seiner späteren Veröffentlichung verweist der Autor auf den fehlenden Dominant-Septakkord – in Begleitung der Anmerkung, dass Lücken dieser Art in der „Teufelsmühle“, die an etlichen Stellen in der Musikliteratur zu finden seien, von einer zu raschen Abnutzung der Akkordfolge abhielten.<sup>132</sup> Der Auffassung von Martin Zenck, dass bei dieser Unterbrechung der konsequenten Klangfolge eine „a-topische Topik der Harmonik“<sup>133</sup> vorliege, und dass die Unterbrechung eine gerade „nicht auf die Identität mit dem harmonischen Topos, sondern auf die Abweichung von ihm“<sup>134</sup> hinzielende Intention von Schubert gewesen sei, wird von Dittrich entgegengesetzt, dass sie „sich vielmehr aus der Integration des Modells in die

<sup>131</sup> Vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 286.

<sup>132</sup> Seidel, *Zusammenhang*, S. 173.

<sup>133</sup> Martin Zenck: „Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts ‘Winterreise’“, in: *AfMw* XLIV (1987), S. 141-160, hier S. 156. Siehe auch Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 107.

<sup>134</sup> Zenck, *Erfahrung*, S. 158. Siehe auch Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 107.

periodische Form des Strophenliedes [ergibt].<sup>135</sup> Dittrich führt weitere Beispiele (so z.B. in der zweiten Bearbeitung von *Meeres Stille* oder in *Der Jüngling am Bache*) für diese „lückenhafte“ Behandlung der „Teufelsmühlen“-Harmonik in Schuberts Liedern an<sup>136</sup> und verdeutlicht, dass bei all diesen Fällen den Grund für das Auslassen eines Klanges das Einbinden des chromatischen Modells in den tonalen Kontext sowie in die periodische Anlage gegeben habe.<sup>137</sup>

Äußerst beachtenswert ist nun aber, dass Verdis „Inkonsequenz“ bei der Modellstruktur in *Luisa Miller* genau jene Stelle seiner „Teufelsmühle“ betrifft, die sich auch Schubert in seinem *Wegweiser* vornimmt: Trotzdem, dass Schuberts Klangprogression einen längeren Anlauf von Beginn an annimmt, wird bei beiden Komponisten nach dem Moll-Quartsextakkord mit einem *f* im Bass, auf den auf *fis* basierenden Dominant-Septakkord verzichtet und stattdessen gleich zum *g* im Bass mit einem Verminderten fortgeschritten. Die Übereinstimmung zwischen der „Teufelsmühle“ in Schuberts *Wegweiser* und der in Verdis *Luisa Miller* zeichnet sich dabei um noch einen weiteren Aspekt aus, insofern als beide Harmonieprogressionen genau mit dem Dominant-Septakkord auf *a* ihre Klangfolge im Modell beenden. Eine vergleichende Abbildung der „Teufelsmühlen“-Strukturen bei Schubert und bei Verdi verdeutlicht die offensichtlichen Übereinstimmungen hinsichtlich der Tonhöhenpositionierung der „Teufelsmühle“ auf die Verminderten-Achse *cis–e–g–b*, der Auslassung des Dominant-Septakkords auf *fis* und des Ausstiegs aus dem Harmonisierungsmodell nach dem Dominant-Septakkord auf einem *a* (Abb. 2-20).

---

<sup>135</sup> Marie-Agnes Dittrich: *Harmonik und Sprachvertmung in Schuberts Liedern* (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 38), Hamburg (Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner) 1991, S. 218. Siehe auch Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 107. Vgl. auch die Argumentation der Autorin, laut der das Auslassen des Akkords „darauf zurückzuführen [ist], dass es sonst für eine unauffällige Integration in die Tonart und die periodische Strophenform des Liedes zu lang wäre“, ebd.

<sup>136</sup> Dittrich, *Harmonik*, S. 220 ff.

<sup>137</sup> Ebd., S. 224. Für eine etwas andere Deutung der Stelle mit dem Harmonisierungsmodell in Schuberts *Meeres Stille* vgl. Heinrich Poos: „Meeres Stille. Versuch, den Begriff eines Schubert-Liedes zu bestimmen“, in: *Franz Schubert, „Todesmusik“*, *Musik-Konzepte* 97/98, München (text + kritik) 1997, S. 31-43, hier S. 34.



The image shows a side-by-side comparison of two musical passages. The top passage is from Schubert's *Der Wegweiser*, measures 57-65. The bottom passage is from Verdi's *Luisa Miller*, measures 154-162. Both passages are in piano accompaniment. A dashed box highlights measures 61-62 in Schubert and measures 157-158 in Verdi, with the text 'nicht vorhanden' (not present) written below the notes in these measures. Brackets labeled '"Teufelsmühle" Version A' span measures 60-64 in Schubert and measures 154-161 in Verdi. A downward arrow with the number '8' is placed above measure 154 in Verdi's score.

Abb. 2 – 20 Vergleichende Analyse der „Teufelsmühlen“-Strukturen in Franz Schuberts *Der Wegweiser* und Giuseppe Verdis *Luisa Miller*, Akt 2

Ob Verdi bei der Harmonieprogression in *Luisa Miller* konkret an Schuberts „Teufelsmühle“ im *Wegweiser* Beispiel nahm, lässt sich in dieser Arbeit nicht mit Sicherheit formulieren. Da aber Verdi Schuberts Werke im Allgemeinen kannte<sup>138</sup> und die satztechnischen Übereinstimmungen Verdis konkrete Bezugnahme auf Schubert sehr unterstreichen, kann hier eine solche Bezugnahme keineswegs ausgeschlossen werden<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> Die Beschreibung von Luigi Magnani, dass in Verdis musikalischer Bibliothek ein sehr reichhaltiger Bestand an Noten der meisten alten und damals neuen Komponisten vorhanden war, gibt namentlich Palestrina, Bach, Händel, Haydn, Corelli, Cherubini, Mozart, Beethoven und Schubert an, mit der Bemerkung, dass dessen *Ave Maria* sogar in einem extra Verband stand. Vgl. Luigi Magnani, „L'ignoranza musicale' di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata“, in: Mario Medici und Marcello Pavaranti (Hrsg.): *Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 12-17 giugno 1972*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1974, S. 250-257, hier S. 250 f. Des Weiteren sei auf Verdis Schüler Emanuele Muzio hingewiesen, in dessen Lehrplan, der – wie auch oben erwähnt – nach Muzios Aussage in sehr vielen Punkten Verdis eigenen Lektüren zu seiner Studienzeit folgte – vgl. Marvin, *Verdi*, S. 31 –, beim Studium der klassischen Musik anhand ausgewählter Kompositionen auch Schubert steht. Vgl. dazu Marvin, *Verdi*, S. 36.

<sup>139</sup> Ebenfalls als Möglichkeit in Bezug auf die Eventualität von Schuberts Wirkung auf Verdi formuliert Anselm Gerhard die Frage in Zusammenhang mit Johann Wolfgang Goethes zwei *Faust*-Texten in Verdis frühen Kompositionen *Sei romanze* (für Singstimme und Klavier), ob Verdi das Lied *Gretchen am Spinnrade* von Schubert bekannt war. Auch bei diesem Vergleich – konkret geht es um das 5. Stück *Perduta ho la pace* aus den *Sei romanze* in der Übersetzung von Luigi Balestra – gibt die Beschaffenheit von Verdis Komponierweise den Anlass für Gerhards Fragestellung: „Die 1821 in Wien publizierte Erstausgabe war gewiss auch in Mailand greifbar, und Verdis Entscheidung für dieselbe Tonart d-Moll, denselben 6/8-Takt, eine ähnliche Disposition des Textes in einer freien Rondo-Form und vergleichbare harmonische Extravaganzen wie die Einführung der fünften Stufe in Moll sind Indizien für die Hypothese, Schuberts opus 2 sei bis nach Busseto gelangt.“ Anselm Gerhard: „Zu Lebzeiten veröffentlichte kleinere Kompositionen“ in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 574-580, hier S. 578. Die Autorin der vorliegenden Arbeit

Für eine solche Verfahrensweise mit dem Modell ist im Beitrag von Seidel auch noch ein anderes Beispiel von Schubert zu sehen, das der Autor in Zusammenhang mit Beispielen für die absteigende Basschromatik anführt, nämlich der 1. Satz vom *d-Moll Streichquartett (D 810)*<sup>140</sup>. Auch hier – wie es in der Abbildung der Noten von Seidel auch angemerkt wird –, fehlt in T. 37 der auf *d* zu erwartende Dominant-Septakkord aus der Klangfolge. Stattdessen folgt gleich der Moll-Quartsextakkord.

Aber auch von Mozart wurde die Harmonieprogression in der benannten Modifikation mit dem Aussparen des einen Dominant-Septakkords angewandt. Unter seinen „Teufelmühlen“-Beispielen zählt Seidel auch Mozarts *Orgelphantasie K.V. 608* mit der Angabe von T. 55 ff. auf<sup>141</sup>. Hierbei verweist der Autor zwar nicht auf eine modifizierte Version des Modells, aber untersucht man die Noten, stellt es sich heraus, dass sich auch in diesem Werk eben jene Behandlung der Akkordfolge befindet, in welcher nach der ersten Dreier-Klanggruppe von Dominant-Septakkord, Vermindertem, Moll-Quartsext bei steigender Basschromatik an der Stelle der Fortsetzung anstatt eines erwartungsgemäßen Dominant-Septakkordes gleich der Verminderte bei Ganztonschritt des Basses folgt, bevor der „regelrechte“ Moll-Quartsext-Klang schließlich in eine *fis-Moll-Kadenz* führt.<sup>142</sup>

Charakteristisch bei dieser Modifikation der Harmonieprogression ist, dass in den genannten Beispielen von Seiten der Komponisten ein regelrechtes Verzicht auf einen sehr wohl bewussten Klang als „Folgeklang“ geschieht: Dass an der Stelle des eigentlichen Dominant-Septakkordes nicht nur der Klangtyp zu einem Verminderten verändert wird, sondern auch der Bass in jedem Fall den dazugehörenden chromatischen Schritt auslöst und mit einem Ganztonschritt weiterfährt und damit auch den Basston des eigentlichen Folgeklangs überspringt, spricht unbedingt für die beabsichtigte und wohlüberlegt

---

möchte an dieser Stelle die „Palette“ von Gerhards Entsprechungen mit einem weiteren Punkt ergänzen und dadurch auch die Signifikanz von Anselm Gerhards Frage unterstreichen: Beim Textteil „sein Händedruck, und ach, sein Kuss!“ – vor dem dritten Anlauf von „Meine Ruh´ ist hin“ – gestaltet Schubert die harmonische Progression auffallend mit dem Einsatz des übermäßigen Quintsextakkords, der – nach einem *d-Moll* Durchgangsklang als gleichzeitiger Auflösung, bei gleichbleibendem Bass auf dem *b* – in einem *Dur*-Klang seine Weiterführung findet. Und der Einsatz des übermäßigen Quintsextakkords kommt auch bei Verdi an der gleichen Stelle, in der italienischsprachigen Analogie zu Goethes Strophe, bei „Qual stringer di mano, qual bacio, mio Dio!“ vor – wengleich in einer unterschiedlichen Tonart; hier mit direkter Mündung in einen *Dur-Quartsextakkord*. Vgl. dazu Schubert *Lieder und Gesänge*, Bd. 1, S. 194, T. 7-10 auf der Seite, sowie Verdi, *Liriche*, S. 39, T. 17-18 auf der Seite.

<sup>140</sup> Vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 288 bzw. Notenbeispiel 11 auf S. 296.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 288.

<sup>142</sup> Vgl. dazu NMA IX/27/2, S. 83, T. 55-57.

modifizierte Einsetzung eines Harmonisierungsmodells – bei Verdi ebenso, wie bei Mozart und Schubert.<sup>143</sup>

In Verdis späterem Schaffen ist diese Konstellation der „Teufelsmühlen“-Harmonik mit Auslassung des Dominant-Septakkordes im dritten Akt in seinem viel späteren *Otello*<sup>144</sup> auch noch einmal zu hören (Abb. 2-21). Der rein instrumentale Abschnitt – welcher eine kürzere modifizierte Fortschreitung vergegenwärtigt als in *Luisa Miller* – bietet keinen eindeutigen Anhaltspunkt für die Festhaltung einer Konnotation. Man beachte jedoch, dass in der Szene direkt vor dieser – in die dritte Szene überleitenden – „furiosen“ Instrumentalmusik mit dem „Teufelsmühlen“-Abschnitt gerade die Präsentation von autoritärer Macht und dem Erschrecken von dieser deutlich wird, insofern als in der Handlung Otellos zorniger und sarkastischer Wutausbruch geschieht, als er Desdemona unter anderem als „Dirne“ („cortigiana“) abstempelt, und die Frau dies mit Bestürzung verneint<sup>145</sup>. Auch in der Handlungsbeschreibung in der Partitur direkt beim Beginn der Überleitungsmusik (*come prima*, Viertel = 132) ist bis zu einem gewissen Grad Otellos Autorität wahrzunehmen, insofern als darin beschrieben wird, wie Otello Desdemona zum Ausgehen zwingt<sup>146</sup>.

In einer Sequenz hören wir die betreffende harmonische Fortschreitung zweimal, und bei der Wiederholung fehlen sogar beide Dominant-Septakkorde – was natürlich mit dem infolge der Sequenzierung zustande gekommenen Ganztonschritt (anstatt des vorherigen Halbtonschrittes) im Bass zusammenhängt. Der hierbei – durch die zwei Ganztonschritte – ganz diatonisch verlaufende Bass lässt den zweiten Ablauf auch schon schwer als einen „Teufelsmühlen“-Abschnitt identifizieren; es ist eher der theoretische Hintergrund des Gerüsts, der sich aus der gerade aufgezeigten modifizierten Verwendung des Satzmodells ableiten lässt. Dennoch sei das Notenzitat mit dessen verdeutlichender Struktur als Zusammenhang mit der in seinem Dominant-Septakkord modifizierten „Teufelsmühlen“-Harmonik abgebildet.

---

<sup>143</sup> Als besonderes Beispiel dafür, dass der Dominant-Septakkord in der Akkordfolge der „Teufelsmühle“ weggelassen wird, kann eine Komposition von Franz Liszt erwähnt werden (die 1848, in dem der Uraufführung von *Luisa Miller* vorangehenden Jahr entstanden ist): In Bezug auf den 2. Modus, der im Bass in einem Fall von allen weggelassenen Dominant-Septakkorden in der „Teufelsmühlen“-Harmonik entsteht, verweist Elmar Seidel auf die zweite Etüde von Franz Liszts *Konzert-Etüden für Piano forte*, in welcher in T. 38-40 die Harmonik der Version A, aber ohne einen einzigen Dominant-Septakkord (und dementsprechend mit Halbton-Ganzton-Schritten im Bass) dargestellt wird, vgl. Seidel, *Zusammenhang*, S. 175 bzw. Notenbsp. auf S. 185.

<sup>144</sup> Vgl. Partitur S. 343 f. bzw. Klavierauszug S. 184, T. 4 nach Ziff. M (*Come prima*).

<sup>145</sup> Vgl. Partitur S. 338 bzw. Klavierauszug S. 182.

<sup>146</sup> „Otello sforza con un'inflessione del braccio, ma senza scomporsi, Desdemona ad escire. [...]“. Vgl. Partitur S. 342 bzw. Klavierauszug S. 184.

Abb. 2 – 21 G. Verdi, *Otello*, Akt 3

### 2.3.2.2 Abweichung durch Modifikation des Dominant-Septakkords mittels Verzicht auf die Septime zugunsten der Konsonanz

Einer sehr offenkundigen und längeren „Teufelsmühle“ begegnet man im Frühschaffen Verdis, nämlich in *I Lombardi alla prima crociata*<sup>147</sup>. Diesem Beispiel muss, wie bereits angedeutet, auch deshalb besondere Bedeutung beigemessen werden, weil es die längste „Teufelsmühle“ in Verdis Schaffen darstellt und damit sowohl die semantische Bedeutung des Harmonisierungsmodells bei Verdi als auch dessen konnotativen Zusammenhang mit der Ausweglosigkeit des Schicksals auf demonstrative Weise erkennen lässt. Die grundsätzliche Konnotation mit der „Teufelsmühle“ ist hier der Themenbereich von Schuld und Rache. Wie bereits erwähnt, lässt sich dieser inhaltliche Zusammenhang mit der „Teufelsmühle“ auch an mehreren Stellen in der Musikliteratur erkennen (vgl. dazu Unterkapitel *Das Satzmodell (Version A) ohne Modifikation* bzw. Anm. 123), aber Verdis kompositionstechnischer Einsatz an dieser Stelle verdeutlicht

<sup>147</sup> Vgl. Partitur S. 220 ff. bzw. Klavierauszug S. 130 ff., ab Ziff. 62.

durch die Umschreibung eines ganzen Zirkels der Oktave zusätzlich den Aspekt des „ewig“ in sich geschlossenen „Kreises“ und dadurch den semantischen Bezug zur immerwährenden Last der Schuldigkeit – der nicht entkommen werden kann – auf eine unmittelbare Art.

Bei dieser umfangreichen „Teufelsmühle“ mit aufsteigendem Bass in *I Lombardi* (Abb. 2-22) nimmt die Klangprogression aus Sicht der musikalischen Phrasierung schon bei Ziff. 62 ihren Anlauf. So wird der das Harmonisierungsmodell zweifellos markierende verminderte Septakkord nicht nur zweimal durch ein Wiederholungsmotiv von *Più mosso* – Ziff. 61 (in der Abb. 2-22 nicht ersichtlich) – bis Ziff. 62 verzögert, bis er als einer der bestimmenden Klänge des „Teufelsmühlen“-Modells vor dem ihm regelrecht folgenden Quartsextakkord identifiziert werden kann, sondern auch durch die zwei ersten Takte des in sich zusammenhängenden musikalischen Abschnitts ab Ziff. 62. Dass diese beiden je eine Harmonie darstellenden Takte in diesem Abschnitt zugleich den Beginn einer Harmonieprogression markieren, wird auch durch den ganzen musikalischen Kontext deutlich; dass hier aber auch schon die „Teufelsmühlen“-Harmonik in ihrer Ganzheit vorhanden wäre, lässt der zweite (As-Dur-) Akkord in der Klangfolge zunächst als unbestimmt erscheinen. Er folgt zwar einem Moll-Quartsextakkord und geht einem verminderten Vierklang voran – und demgemäß wäre er an der regelrechten Position einer um einen Klang vorhin mit einem Moll-Quartsextakkord beginnenden „Teufelsmühle“ –, er enthält aber eindeutig keine Septime, d.h., anstatt eines Vierklangs als Dominant-Septakkords wird er als reiner Dur-Dreiklang ohne Septim hörbar.

Wie oben stets angedeutet, ist in der Verdischen Behandlung des „Teufelsmühlen“-Modells mitunter eine Variable mit Verzicht auf die Septim anstelle des Dominant-Septakkords zu beobachten. Das bedeutet ein gelegentliches „Ausbiegen“ der Dissonanz zu einem konsonierenden Grundton im Klang – was im eigentlichen Sinne der Stimmführung theoretisch auch mit einer Oktavparallele (beim Fortschreiten des Quartsextakkords in den erwartungsgemäßen, aber sich als grundstelliger Dur-Klang darstellenden „Dominant-Septakkord“) einhergehen muss. Die „Teufelsmühle“ in *I Lombardi* stellt ein Beispiel für diese Behandlung dar: Über den oben bereits beschriebenen zweiten Klang am Beginn hinaus erscheint eine solche Wendung noch einmal in der ungewöhnlich langen „Teufelsmühlen“-Harmonik. An der Stelle des eigentlich als Dominant-Septakkord zu erwartenden 8. Klanges auf dem Grundton *d* erscheint die Septim *c* in dieser Harmonie nicht – bzw. von keinem der Melodieinstrumente, denn es ist bloß in den Timpani zu entdecken, was damals ja kein

chromatisches Instrument war –, und so hört man als 7. und 8. Klang der „Mühle“ nur die Folge von einem (programmgemäßen) fis-Moll-Quartsextakkord mit *cis* im Bass und einem (seiner Septim „beraubten“) D-Dur Grundakkord hintereinander.

**62**

G. va! .....  
 V. va! .....  
 A. va!.....  
 PA. mi sta - ra! al  
 PI. mi sta - ra! va!  
 C. va! va!  
 O. va! va!  
 R. va! va!  
 O. va! va!

**62**

Moll 4-Akk.      Dur Dreiklang (= Dom.7-Akk. ohne Septim)

(va!) -----

(va!) -----

sem - pre al dos -

dos - so un de - mon

sem - pre al dos -

sem - pre al dos -

sem - pre al dos -

sem - pre al dos -

sem - pre al dos -

sem - pre al dos -

Verm. Vierkl.      Moll 4-Akk.      Dom. 7-Akk.

so un de - mon ti  
 mi sta - rà! un de - mon,  
 so un de - mon ti sta - rà!  
 so un de - mon ti sta - rà!  
 so un de - mon un  
 so un de - mon ti sta - rà!

Verm. Vierkl. Moll 4-Akk. Dur Dreiklang (= Dom. 7-Akk. ohne Septim) Verm. Vierkl.

Die Septim (c) erklingt  
 nur in den Timpani



sta - rà! ti sta - rà!  
 un de - mon mi sta - rà!  
 un de - mon ti sta - rà!  
 un de - mon ti sta - rà!  
 de - mon ti sta - rà!  
 un de - mon ti sta - rà!

6  
 Moll 4-Akk. (klingender) Dom.7-Akk. Verm. Vierkl. Dur 4-Akk.  
 6

Abb. 2 – 22 G. Verdi, *I Lombardi*, Akt 1

Ein in sich begründeter rationaler Grund für die Modifizierung des Klanges ist hier nicht nachvollziehbar. Dass es sich aber vermutlich nicht um einen Schreibfehler von Verdi oder seinen Kopisten oder auch um einen eventuellen Druckfehler von Ricordi handelt, wird erstens dadurch bekräftigt, dass Verdi für genau diese Verfahrensweise in der „Teufelsmühle“, dass nämlich ein erwartungsgemäßer Dominant-Septakkord ohne Septim dargestellt wird, historische Vorbilder wie Haydn, Beethoven und Weber gehabt haben könnte – wie darauf noch Bezug genommen wird. Zweitens kommen solche Modifikationen noch in anderen „Teufelsmühlen“ im Verdischen Schaffen vor – anhand der gleich anschließenden Beispiele wird dies ebenfalls zu sehen sein. Darüber hinaus wird

genau diese Modifikation in der Harmonieprogression auch in der Version B der „Teufelsmühle“ zu konstatieren sein; auch dies wird noch im weiteren Verlauf der Arbeit beobachtet werden können.

Historische Beispiele für diese Behandlung des modifizierten Dominant-Septakkords findet man dabei sehr wohl: Genau so trägt es sich in der „Teufelsmühle“ im Schlusssatz der *Eroica* von Beethoven zu; und so ist es auch in den „Teufelsmühlen“ in Haydns Chor „Der Herr ist groß“ in seiner *Schöpfung* sowie im 2. Akt von Carl Maria von Webers *Euryanthe*<sup>148</sup>. In seinem grundlegenden Beitrag zur „Teufelsmühle“ nennt Elmar Seidel all diese drei Werke. Aber obwohl der Autor bei Weber auf den Dur-Klang anstatt des Dominant-Septakkords jedoch aufmerksam macht<sup>149</sup>, ignoriert er die Modifizierung der „Teufelsmühle“ in Haydns *Schöpfung*<sup>150</sup>.

Auch führt Seidel das Beispiel aus der *Eroica* insofern als „Variante“ an, als Beethoven *am Beginn* der Akkordfolge – anstatt des Dominant-Septakkords – einen Dur-Klang setze.<sup>151</sup> Es befindet sich im Schlusssatz der *Eroica* allerdings auch nach dem ersten Moll-Quartsextakkord in der „Teufelsmühle“, wo in T. 414 mitten in der Klangprogression „regelrecht“ wieder ein Dominant-Septakkord zu erwarten wäre, ja noch ein weiterer Dur-Dreiklang, nämlich ein Ces-Dur ohne Septim. Seidels Auffassung vom Anfangsklang der Akkordfolge als Dur-Klang (eine solche Deutung, dass die „Teufelsmühle“ überhaupt erst bei dem „dazugehörigen“ Verminderten beginnt, wäre immerhin auch möglich), würde also bedeuten, dass wir zwei Dreier-Klanggruppen hintereinander von je einer Abfolge von Dur-Klang, Vermindertem und Moll-Quartsextakkord haben und vor der Kadenz noch einen Dominant-Septakkord.

Die in Beethovens *Eroica* vorhandene Harmonieprogression ist also eine „Teufelsmühle“ mit zwei modifizierten Dominant-Septakkorden in der Klangfolge, die an diesen beiden Stellen je einen Dur-Dreiklang präsentiert. Diese Eigenschaft zeichnete auch unser oben zitiertes „Teufelsmühlen“-Beispiel in Verdis *I Lombardi* aus. Auf die Möglichkeit einer Bezugnahme Verdis auf Beethoven wird noch im Verlauf des vorliegenden Kapitels zurückgekommen.

---

<sup>148</sup> 2. Akt, Duett „Hin nimm die Seele mein“, vgl. Partitur S. 177, T. 6-13.

<sup>149</sup> Vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 288.

<sup>150</sup> Vgl. ebd.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 287.

Wir können bei Seidels zweiter Angabe zu Haydns *Schöpfung*<sup>152</sup>, die er als T. 28 ff. in der Nummer „Der Herr ist groß“ benennt<sup>153</sup>, bei genauem Betrachten der Noten gleich zwei Auffälligkeiten registrieren: Erstens, dass der Beginn der aus den fünf „Teufelsmühlen“-Klängen bestehenden Harmonieprogression aus Sicht der Übereinstimmung mit dem motivischen Aufbau und der Phrasierung an einer völlig „bizarren“ Stelle auf der zweiten Takthälfte mit der zweiten Silbe „-wig“ (von „ewig“) ihren Anlauf nimmt. Der zweite Punkt betrifft eben die Modifizierung des einen Dominant-Septakkords. Auch wenn Seidel dies in seinem Beitrag nicht erwähnt, ist die Modifizierung jedoch für uns bei der Betrachtung von Verdis Konnotationen von Belang – wie wir weiter unten sehen werden. Mit dieser Stelle von Haydn (schon vor Beethovens *Eroica*) haben wir ein weiteres Beispiel für die auch von Beethoven und später von Weber und Verdi benutzte Modifikation der „Teufelsmühle“ vor uns: Nach dem Moll-Quartsextakkord, nach welchem bei steigender Basschromatik der Dominant-Septakkord folgen müsste, steht hier ein reiner C-Dur Klang ohne eine Septim in T. 30 da, bevor die Harmonik zum regelrecht zu erwartenden Verminderten weiterschreitet (Abb. 2-23).

Doch bevor wir die Aufmerksamkeit auf Beethovens und vor allem Haydns Bedeutung für Verdi richten, ein kurzer Exkurs: Man werde auch schon an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit darauf aufmerksam, welcher Text in Haydns „Teufelsmühle“ präsentiert wird: Mit dem Aufruf des *ewig bleibenden* Ruhms des Herren wird der Aspekt von der Ewigkeit, vom Immerwährenden, vom Bleibenden angedeutet. Durch die Konzentration auf einen – als Opernlibretto freilich völlig anderen – Text in Verdis „Teufelsmühle“ in *I Lombardi* kann sich genau dieser Punkt als relevant herausstellen: „Sempre al dosso un demon ti (mi) starà“, d.h. „immer wird ein Dämon auf deinem (meinem) Rücken sein“ – singen dort die Protagonisten und sprechen dabei ebenso wie bei Haydn das ewig Dableibende, immer Fortwährende an, wenngleich – gerade dem Text in Haydns *Schöpfung* entgegengesetzt – von etwas Dunklem, Dämonischem. Dies ist eine sehr plastische Verknüpfung des Textes mit jenem satztechnischen Attribut des „Teufelsmühlen“-Modells, das die im „Kreis“ zirkulierende Wiederholung zu einem bis zur Ewigkeit fortsetzbaren Sequenzmodell macht.

---

<sup>152</sup> Vgl. Klavierauszug S. 94 f.

<sup>153</sup> Vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 288.

Gabr. T. 27

Uriel und e - wig, und

Raphael und e - wig bleibt sein

und e - wig, e - wig bleibt sein Ruhm, und

C und e - wig, und

H und e - wig bleibt sein

O und e - wig bleibt sein

R und e - wig e - wig bleibt sein Ruhm, und

und e - wig e - wig bleibt sein Ruhm, und

Dom.7 Verm.7 Moll 6 Dur 3-Klang Verm.7  
(Dom.7 ohne 7)

Abb. 2 – 23 J. Haydn, *Die Schöpfung*, Teil 2, Chor *Der Herr ist groß in seiner Macht*, T. 27-31

Marie-Agnes Dittrich deutet bei dieser „Teufelsmühle“ in Haydns *Schöpfung* – so wie auch bei der anderen bereits erwähnten (bei „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“) – die Konnotation mit dem Erhabenen an<sup>154</sup>, was in ziemlicher Deutlichkeit erscheint und durchaus dem Sinn des Gesamtinhaltes entspricht. Wir werden später sehen, dass Konnotationen der „Teufelsmühlen“-Harmonik, die dem Erhabenen im Sinne der Ehrfurcht vor dem Majestätischen nahekommen, auch bei Verdi existieren – ähnlich, wie wir es auch bereits beim Hinweis auf den Grafen in *Luisa Miller* sehen konnten –, und dass gerade in dem Zusammenhang, dass ein Dominant-Septakkord mit fehlender Septim, d.h. als Dreiklang, auftritt, diese Konnotation mit dem Erhabenen in Haydns *Schöpfung* für Verdi von Bedeutung gewesen sein kann. Jene „Teufelsmühlen“-Stellen Verdis, deren Konnotationen nämlich nicht als die bei ihm häufigeren, also jene mit Tod, Ausweglosigkeit, Schicksalhafterem, sondern in Zusammenhang mit dem Erhabenen und insbesondere im Sinne von Ehrfurcht vor dem Majestätischen erkannt werden, weisen alle

<sup>154</sup> Vgl. Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 117.

nicht nur die steigende Basschromatik auf, sondern vor allem genau diese satztechnische Eigentümlichkeit in der Behandlung des Satzmodells, die Haydn hier verwendete: Dass dem Dominant-Septakkord seine Septime „entwendet“ wird und dieser in Form eines „einfachen“ Dreiklangs erscheint. (Vgl. dazu die letzten fünf genannten Stellen von Verdi in dem gegenwärtigen Kapitel bzw. die Notenbeispiele in Abb. 2-31, -32, -33).

Dass Haydn hier bei „Der Herr ist groß“ jedoch über die Erhabenheit hinaus auch einen Bezug auf das „Ewige“ nimmt und durch die satztechnische Andeutung einer Zirkulation zugleich eine wörtlich-direkte wie auch eine über den Gesamthalt hinausdeutende Verzahnung zwischen Text und musikalischer Konkretisierung schafft, kann ebenso als Wahrscheinlichkeit formuliert werden wie das, dass diese Verknüpfung mit dem Ewigbleibenden zusammen mit der Modifizierung des Dominant-Septakkords für Verdis „Teufelsmühle“ in *I Lombardi* eine Vorbildfunktion gehabt haben könnte.

Die auch von Seidel als Beispiel für die „Teufelsmühle“ mit Dur-Akkord anstatt Dominant-Septakkord erwähnte Stelle aus Webers *Euryanthe*<sup>155</sup> weist die gleiche Idee der harmonischen Behandlung der „Teufelsmühlen“-Klänge auf: Einer der beiden Dominant-Septakkorde – auch hier der zweite – tritt als Dur-Klang auf. Alle weiteren Klänge bleiben jedoch der Klangfolge des Modells entsprechend. Im hier abgebildeten satztechnischen Auszug sieht man, dass Weber das Modell nach dem Verminderten an der fünften Stelle der „Teufelsmühlen“-Harmonik abbricht und anderweitig fortführt (Abb. 2-24).

T.5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Dom. 7<sub>1</sub> Verm. Moll-Quartsext Dur 3-Klang Verminderter 4-Klang

1. Gruppe Ansatz einer 2. Gruppe

Abb. 2 – 24 Harmonisches Gerüst von C. M. von Weber, *Euryanthe*, Akt 2, Duett *Hin nimm die Seele mein*, T. 5-18

Ob Beethovens *Eroica*, Haydns *Schöpfung* oder Webers *Euryanthe* für Verdi als konkretes Klangbeispiel für diese Handhabung bei etlichen seiner „Teufelsmühlen“ – wir werden noch mehrere solche Beispiele aus seinem Schaffen sehen – vorschwebten und ob diese geringfügige – und aus Gründen der Satztechnik nicht erklärbare – Änderung in der

<sup>155</sup> Vgl. Partitur, S. 177.

Struktur der Klangfolge darauf zurückzuführen wäre, dass Verdi sich bewusst an den genannten Komponisten ein Beispiel nahm, kann hier, wie bereits angedeutet, nicht kategorisch beantwortet werden. Dass Verdi Beethovens 3. Sinfonie nicht gekannt hätte, erscheint allerdings äußerst unwahrscheinlich<sup>156</sup>; und dass „Werk und Person Beethovens [...] ihm ohne Frage als maßgebliche Bezugspunkte [galten]“<sup>157</sup>, wird von Petrobelli bestätigt und auch anhand des von Verdi an Joseph Joachim verfassten Briefes untermauert, in welchem Verdi auf die Aufnahme als Ehrenmitglied in den Verein des Beethoven-Hauses 1889 antwortet und von seiner ehrerbietigen Verbeugung vor Beethoven schreibt<sup>158</sup>.

Haydn war aber in diesem Zusammenhang vielleicht noch wichtiger für Verdi, der schon in seinen jungen Jahren mit Kompositionen des Wiener Komponisten entscheidend in Berührung kam, und zwar spezifisch mit dessen *Schöpfung*. Petrobelli gibt an, dass in Mailand die Musik der Wiener Klassik aufgeführt worden sei, da dort damals von den Vertretern des Imperial-Adels habsburgische Militärkontingente stationiert worden seien. Für diese Musik habe sich infolgedessen auch der lombardische Adel interessiert – aus dessen Liebhaber sich die *Società Filarmonica* gebildet habe<sup>159</sup>, „und im Bereich dieser Institution ergab es sich, daß Verdi 1834 *Die Schöpfung* von Haydn dirigierte. Das war der erste Kontakt Verdis mit den Werken des großen österreichischen Komponisten, von dem wir gesicherte Kenntnis haben“<sup>160</sup>. In Verdis Laufbahn spielte dieses Dirigat von Haydns Oratorium durchaus eine nicht zu vernachlässigende Rolle: Er selbst erinnert sich daran in seinem autobiographischen Bericht an Giulio Ricordi als an ein sehr erfolgreiches Ereignis, durch das er Aufmerksamkeit und Zutrauen von vielen gewonnen habe, vor allem

---

<sup>156</sup> Dass in Verdis Musikbibliothek die vierhändigen Klavierauszüge von den Symphonien von Mozart, Haydn und Beethoven vorhanden waren, beschreibt Petrobelli als „eine direkte Folge seiner in den 1830er Jahren in Mailand gesammelten Erfahrungen, die sich besonders aus den Kontakten mit den dort ansässigen österreichischen Kreisen ergaben.“ Pierluigi Petrobelli, „Deutsche Musiktraditionen in den Werken Verdis“, in: Markus Engelhardt (Hrsg.): *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, Laaber (Laaber) 2001, S. 81-87, hier S. 82. Zum Bestand von Verdis musikalischen Bibliothek in Sant’Agatha mit dem Namen von Beethoven vgl. Magnani, *L’ignoranza musicale*, S. 250. Beachtenswert für Verdis Selbstverständlichkeit für die Kenntnis der Musik von Beethoven ist auch die Dokumentation der Tatsache, dass Verdi sich in seiner Unterrichtstätigkeit natürlich auch auf Beethoven Bezug nahm. Siehe dazu die von Roberta Montemorra Marvin über das Studium von Verdis Schüler, Emanuele Muzio angefertigte Tabelle, in welcher in der Spalte der Aufgaben der 11. Einheit unter anderem „Reading and studying of *musica classica* [Hervorh. orig.] notiert wird bzw. bei den dazu notwendigen Büchern und Noten die Angabe von „Scores for selected compositions by *Beethoven* [Hervorh. v. der Verf. der vorl. Arbeit], Mozart, Haydn, Schubert, Leidesdorf“ steht. Vgl. Marvin, *Verdi*, S. 36.

<sup>157</sup> Petrobelli, *Musiktraditionen*, S. 83.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Ebd., S. 82.

von Maestro Pietro Massini, der ihm kurz danach das Libretto von *Oberto* – aus dem Verdis erste Oper wurde – in die Hand gedrückt habe<sup>161</sup>.

Es kann zwar hier nicht mit Sicherheit gesagt werden, ab wann einzelne Partituren in Verdis Besitz waren, aber auch als sichergestellt gilt, dass Verdi in seiner Bibliothek in Sant'Agata auch über die Noten von *Euryanthe* genauso wie über jene von *Freischütz* und *Oberon* von Carl Maria von Weber verfügte<sup>162</sup>.

Um jedoch auf die „Teufelsmühle“ in *I Lombardi* zurückzukommen: Einen wesentlichen Punkt für die semantische Nachvollziehbarkeit der „Teufelsmühle“ in *I Lombardi* bildet, dass hier, im Gegensatz zu den anderen bisherigen Verdi-Beispielen, die „Teufelsmühlen“-Harmonik über einem die ganze Oktave umfassenden chromatischen Bass verläuft, welcher das Ineinandergreifen von Elementen eines sich im „Kreis“ bewegendem Weges anklingen lässt. Derart lange „Teufelsmühlen“, deren chromatischer Bass eine ganze Oktave umfasst, finden sich in der Musikkritik nur selten<sup>163</sup>.

Die bei Verdis „Teufelsmühlen“ wenngleich nicht in jeder Situation gleich stark anhaftende, aber dennoch sehr häufig geltende Konnotation der Ausweglosigkeit taucht in *I Lombardi* in plastischer Realisierung in Zusammenhang mit seiner satztechnischen Vervollkommnung auf: Entsprechend der besagten Besonderheit eines vollständigen Zirkels ist hier auch auf der konnotativen Ebene keine Bezugnahme auf eine Beendigung,

---

<sup>161</sup> Vgl. dazu William Weaver (Hrsg.): *Verdi. Eine Dokumentation*, zusammengestellt und herausgegeben von William Weaver, Berlin (Henschelverlag) 1980, S. 9 f. Siehe auch Marvin, *Verdi*, S. 47 f.

<sup>162</sup> Vgl. dazu Magnani, *L'ignoranza musicale*, S. 252.

<sup>163</sup> Nichtsdestotrotz, in Liszts *Bergsymphonie* ist ein Beispiel ab T. 695 für eine beinahe eine Oktave (lediglich um einen Ton weniger) beinhaltende Bassstimme in einer „Teufelsmühle“ in der Version B zu sehen. Hingewiesen wird auf diese „Teufelsmühle“ von Elmar Seidel, vgl. Seidel, *Zusammenhang*, S. 176 bzw. Notenbeispiel 23 auf S. 202. Ebenfalls von Seidel wird unter seinen allerersten Beispielen die Coda des 1. Satzes von Beethovens 2. *Symphonie* ab T. 326 angegeben, in der im aufsteigenden Bass einer „Teufelsmühle“ auch eine vollständige Oktave chromatisiert wird. Vgl. Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 287 bzw. Notenbeispiel 5 auf S. 294; siehe auch Seidel, *Zusammenhang*, S. 177. Carl Philipp Emanuel Bachs *a-Moll Rondo* in der zweiten Sammlung der *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber* (Wq 56/5) ist mit seiner „Teufelsmühle“ in T. 143-155 ein weiteres Beispiel für die seltene Anwendung einer vollständigen „Teufelsmühle“: Heinrich Poos sowie Christian Thorau erläutern in Zusammenhang mit dieser ungewöhnlichen Länge des Modells die Nähe zum musikalischen Grotesken – vgl. auch Ditttrich, *Teufelsmühle*, S. 119 –, das durch dieses „fast pedantisch lehrbuchartige Ausmaß des Zitats“, Thorau, *Kühn*, S. 184, von C. Ph. E. Bach bewusst und laut Poos etwa im Sinne einer „frühromantische[n] Poetik der Arabeske“, Heinrich Poos, „Bachs Rondo a-Moll aus der Zweiten Sammlung [...] für Kenner und Liebhaber“, in: Ders. (Hrsg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz u.a. (Schott) 1993, S. 119-170, S. 158, angestrebt gewesen sei. Zu dieser „Teufelsmühle“ als eine die ganze Oktave durchlaufende vgl. auch Budday, *Harmonielehre*, S. 217. Des Weiteren weist Peter Giesl auf die Komposition „Thränen gabst du, o Gott“, op. 16 Nr. 4 von Gottfried Weber hin, wo der gesamte Kleinterzzirkel verwendet wird, vgl. Peter Giesl, „Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzirkeln. Eine Deutung der Teufelsmühle durch die Clausellehre“, in: *Mf* 54 (2001), S. 378-399, hier S. 391 f. Der fallende – und abgesehen vom ersten Schritt chromatische – Bass steigt in T. 21-30 von *fis* bis *gis* kaum weniger als eine Oktave ab, während ab dem dritten Klang eine „Teufelsmühle“ in der Version A erklingt, vgl. dazu Notenbsp. ebd., S. 392.

einen Schluss, d.h. das Abbrechen eines eingeschlagenen und vorher bestimmten Weges, vorhanden. Es erfolgt diesmal kein Abbruch nach Andeutung eines etwa „von sich allein laufenden“ harmonischen Weges, sondern das Gegenteil: Als äußerster Aspekt von Ausweglosigkeit wird hier die Allgegenwärtigkeit durch das Durchlaufen des gesamten Kreises betont, wenn im ersten Finale die sich nun noch um einen Vaternord zusätzlich vermehrte Schuld von Pagano mit vollem Entsetzen und voller Kraft im *Tutti* während des Harmonisierungsmodells als *ewig* auf dem Rücken lastender Dämon besungen wird: „Sempre al dosso un demon ti (mi) starà!“. Pagano soll hier nicht sterben, seine schreckliche Tat wird nicht durch den Tod kompensiert und seines Lebens Faden nicht abgeschnitten; er muss mit der Gewissheit des Vaternordes in der Verbannung weiterleben; sein Gewissen wird ihm indessen als entsetzliches Gespenst unausweichlich bis zur Ewigkeit auf der Schulter lasten.

Der gleiche Aspekt einer unausweichlich lastenden Schuld findet sich in Zusammenhang mit einer weiteren „Teufelsmühle“ auch noch im zweiten Akt von *Aroldo* (bzw. der bereits als *Stiffelio* komponierten ersten Version der Oper), wenn die Ehebrecherin Mina überall im Friedhof die Zeugnisse ihrer Schuld zu erblicken und zu hören glaubt. Auf die besagte Stelle wird in dem die Version B der „Teufelsmühle“ behandelnden Unterkapitel hingewiesen. In der Version A, in der auch die „Teufelsmühle“ von *I Lombardi* erscheint, kommt jedoch dem Ausweglosen in Form einer sich in immer derselben Zirkulation drehenden Bewegung, durch den verminderten Septakkord eine womöglich noch direktere Bedeutung zu als in der Version B.

Obwohl auch die Version B als Sequenzmodell unaufhörlich fortgesetzt werden kann und immer die gleichen Klangtypen zum Vorschein bringt, ist in ihr die Kleinterzachse in Form eines stets auf gleichen Tonhöhen erklingenden Akkords nicht vorhanden – sondern nur in der theoretischen Innenstruktur als Schichtung der jeweiligen Basstöne der drei einzelnen Klangtypen. Hörbar wird diese Achse nicht; dieses in der Architektur feststellbare Kleinterzprinzip fällt ja nicht mit der klanglichen Konkretisierung desselben zusammen.

Bei der Version A ist es anders. Nachdem jeder verminderte Vierklang in der Version A der „Teufelsmühle“ demselben Kleinterzzirkel angehört, erklingt an jeder Stelle ihres Erscheinens, d.h. an jeder dritten Stelle in der Folge, wie bekannt, der „gleiche“ Klang mit sich nur in der Aufstellung variierenden, aber gleichen Tonhöhen. Gleichzeitig divergieren ihre Fortsetzungen mit dem Dominant-Septakkord und dem Quartsextakkord – innerhalb eines in sich zurückkehrenden vollständigen Kreises bei Vergegenwärtigung der



ganzen Oktave im Bass jedoch lediglich je viermal. Daraus folgt, dass zu einem jeden verminderten Klang nur vier bestimmte Folgeklänge gehören können; bei einer Transposition des gesamten Kreises würden sich jedoch dieselben dazugehörenden Klänge schon bei der dritten Transposition ergeben, da der vierte Transpositionston schon Bestandteil des ersten wäre<sup>164</sup>. Ein immer wieder in sich „zurückfallender“ Kreis ohne die Möglichkeit, diesen zu verlassen, kommt, metaphorisch gesehen, dadurch in aller Deutlichkeit zum Vorschein.

In Zusammenhang mit Carl Philipp Emanuel Bachs Anwendung des Modells und einer möglichen Bedeutungsgeschichte desselben formuliert Thorau seine Beschreibung der Zirkelmetapher. Diese schließt – wie dies bereits bei dem ersten Hinweis auf die Verdische Konnotation angedeutet wurde – insbesondere hinsichtlich der Bedeutung von der die ganze Oktave umlaufenden „Teufelsmühle“ als Zirkel, einen wesentlichen Punkt – nämlich den „Mühlen“-Aspekt – eines in sich zurückkehrenden Kreises mit ein:

„In der sich unendlich wiederholenden Zirkelmodulation auf der Basis des verminderten Septakkordes wendet sich die Vollkommenheitsfigur *ad malam partem*: Sie weist hin auf das schicksalhafte ‚Geworfensein‘ in die aus-weglose [sic] Bewegung eines *Teufelskreises*, den Grund einer melancholischen Weltanschauung.“<sup>165</sup>

Auch jenes von Bodo Bischoff angedeutete „Unentrinnbare“ als hermeneutischer Bezugspunkt der „Teufelsmühle“ impliziert diesen Konnotationsaspekt, wenn in der Auffassung des Autors der „Teufelsmühle“ eine doppelte metaphorische Deutung zukomme:

„Einerseits ist ihr [der „Teufelsmühle“, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] die mechanische Zwanghaftigkeit der Kleinterzmodulation als satztechnisches Analogon des Unentrinnbaren einbeschrieben, wie es für den *circulus vitiosus* geradezu sprichwörtlich ist. Andererseits kann sie – jeweils abhängig von der metrischen Position ihrer Komponenten – als dreister Verstoß gegen ‚heilige‘ kontrapunktische Gesetze verstanden werden.“<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> Demnach sind im gesamten Tonraum lediglich drei mögliche Schichten mit Beginn des verminderten Vierklangs zu unterscheiden: die erste Schicht mit dem Kleinterzzirkel *c-es-ges-heses*, die zweite mit *cis-e-g-b* und die dritte mit *d-f-as-ces*.

<sup>165</sup> Thorau, *Kühn*, S. 186. (Hervorhebungen orig.).

<sup>166</sup> Bischoff, *Komponieren*, S. 15.

Die Bezugnahme auf diesen Aspekt des verminderten Septakkords in der Version A lässt auch bei Verdis „Teufelmühle“ in *I Lombardi* die Auffassung zu, dass die wesentliche Botschaft der sich im Sujet abspielenden Situation und die akustische Wahrnehmbarkeit des Vorhersehbaren bzw. der Unmöglichkeit einer Abweichung von einem determinierten In-sich-Kreisen, in der Harmonieprogression aufeinandertreffen.

Setzen wir jedoch die Thematisierung des modifizierten Dominant-Septakkordes in der „Teufelmühlen“-Fortschreitung bei Verdi fort: Bei der etwa zwei Drittel einer Oktave umfassenden „Teufelmühle“ im zweiten Finale in *Il corsaro*<sup>167</sup> (Abb. 2-25) fällt ebenfalls auf, dass sie, aus analytischer Sicht auf die Harmonieprogression, eine auf einen einzigen Klang bezogene Inkonsistenz enthält. Der auf *as* aufgebaute Akkord ist entgegen der Erwartung kein Dominant-Septakkord, sondern ein Dur-Dreiklang, der die potentielle Septim *ges* erst für die nächste Harmonie als Septim des verminderten Vierklanges – auf dem letzten Zweiunddreißigstelwert des Taktes in Corrados Stimme – „freigibt“.

T. 169

The image shows a musical score for T. 169 from Verdi's *Il corsaro*. It includes vocal lines for Gul., Corradino (Corr.), Seid, Gio., Corrado (Coro di Odalische), and the Turkish Chorus (Coro di Turchi). The piano accompaniment is at the bottom. The score is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are: Gul. -mor qual mai non vi; Corr. quel gau-dio, quel gau-dio in-fer-na-le; Seid la sor-te, la sor-te tua e-stre-ma; Gio. -to Cor-ra-do il suo; Coro di Odalische -cen-dio la vi-ta e l'o-; Coro di Turchi ma-ri po-tre-mo-le. The piano accompaniment features triplet patterns. At the bottom, a harmonic analysis identifies three chords: Dom. 7-Akk., Verm., and Moll 4-Akk. with a 6th degree.

<sup>167</sup> Vgl. Partitur S. 186 sowie Wiederholung auf S. 189 bzw. Klavierauszug S. 89 f. sowie Wh. auf S. 93 f., T. 169-172 sowie (Wh.) T. 181-184.

sep - pe Se - i - de de - star, qual  
 quel gau - dio,  
 ve - drem se po - trai  
 fa - to ed or la cer - vi -  
 -no - re sprez - zan - do i pe - ri -  
 ve - le se - cu - ri spie - gar,  
 ve - le se - cu - ri spie - gar,  
 Dur Dreikl. (= Dom.7-Akk. ohne Septim) Verm. Moll 4-Akk. 6 Dom.7-Akk.

Abb. 2 – 25 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 2

Dass die zunächst für das Pulsieren des Fortschrittsrhythmus eine Rolle spielenden Halben in der letzten Phase des Harmonisierungsmodells von einzelnen Viertelharmonien abgelöst werden, unterstützt diese nicht nur harmonische, sondern ebenso dynamische wie motivische Steigerung – bis zu jenem Höhepunkt, welcher etwa zeitgleich mit dem Ende der „Teufelsmühle“ eintritt.

Die Konnotationsebene lässt auch hier den Aspekt der Ausweglosigkeit in Verbindung mit der Todesthematik erkennen. Der Anführer der Korsaren, Corrado, wird nach seiner misslungenen Rettungsaktion der türkischen Sklavinnen gefangengenommen und zu Tode verurteilt. Genau diese Situation wird als Ausweglosigkeit im Schicksalhaften von Giovanni (Bass) im Ensemble besungen, wenn er sagt, dass Corrado sein Schicksal („suo fato“) zu sehr herausgefordert habe und er nun dafür den Hals hinhalten müsse: „ha troppo sfidato Corrado il suo fato ed or la cervice vi debbe piegar“. Noch konkreter wird Corrados auswegloses Schicksal von Seid angedeutet, wenn sein Text

den Tod hinsichtlich der letzten Stunde für Corrados Schicksal anspricht und dabei Corrados Selbstsicherheit spöttisch infrage stellt („Nell’ora suprema con ciglio securo mirare, incontare, la sorte tua estrema vedrem se potrai“).

Unter den Beispielen für Verdis „Teufelmühlen“ kommt in dem von *Il corsaro* am besten jene Eigenschaft des Harmonisierungsmodells zur Geltung, welche auch schon von Vogler um 1776 bemerkt und als „daß sich aufs höchste ein einziger Ton in der Zusammenstimmung bewegt, und die andere [sic] immer anhalten“<sup>168</sup> beschrieben wurde: Gemeint ist offensichtlich die „Zusammenstimmung“ der oberen drei Stimmen (quasi rechte Hand im Klaviersatz) der Akkordik im Vergleich zu der sich in jedem Schritt chromatisch verändernden Bassstimme.

Verlängert man die „Teufelmühle“ in der Sequenzierung umfassend, so kommt es irgendwann (in Abhängigkeit von der Lage des ersten Akkords) dazu, dass die Oberstimme 8-mal den gleichen Ton hat und die zyklischen Veränderungen der Akkordtypen in der Harmonieprogression – außer der Bassstimme – an einer der Mittelstimmen liegt; ein schönes Beispiel dafür stellt die „Teufelmühle“ in der *C-Dur Fantasie*<sup>169</sup> von Carl Philipp Emanuel Bach (1784) dar, und auf die Besonderheit des achtmaligen Liegetones *des/cis* in der Harmonieprogression besagten Beispiels wird von Christian Thorau hingewiesen<sup>170</sup>. Was dabei jedoch für unsere Thematik von Belang ist, ist die auch in dieser „Teufelmühle“ von C. Ph. E. Bach vorhandene merkwürdige Eigenschaft, dass an der Stelle des zweiten Dominant-Septakkords (4. Akkord der Harmonieprogression) die Septim im Klang fehlt. Somit hören wir auch in diesem Beispiel an der einen Stelle des Dominant-Septakkords einen Dur-Klang und damit insgesamt eine modifizierte Version der „Teufelmühle“.

So „hartnäckig“ wie in der „Teufelmühle“ in C. Ph. E. Bachs *C-Dur Fantasie* ist zwar die Oberstimme der „Teufelmühle“ in Verdis *Il corsaro* nicht, dennoch ist diese Konzentration auf einen liegenden Ton schon bei dem – den phrasierungsmäßig nicht dazugehörigen Dominant-Septakkord in T. 169 beginnenden und auch später sich nur als ein in der Melodik sich daraus entwickelndes knappes Motiv regenden – *es*, als anhaltender Oberstimme des Harmonisierungsmodells zu hören. Dadurch lässt sich die Eigenschaft des „Teufelmühlen“-Modells konstatieren, dass es infolge der minimalen Veränderung einzelner Stimmen in der Harmonik während der kompositorischen Arbeit

---

<sup>168</sup> Vogler, *Tonwissenschaft*, S. 86, siehe auch Seidel, *Harmonisierungs-Modell*, S. 289.

<sup>169</sup> Vgl. *Die sechs Sammlungen*, S. 30, T. 3-10 auf der Seite.

<sup>170</sup> Vgl. Thorau, *Kühn*, S. 187 f.

die Möglichkeit zu einer komprimiert-gestraften thematischen-motivischen Gestaltung innehat.

Diese geringe Veränderung der Stimmen in der Harmonik, welche sich aus der konsequenten satztechnischen Behandlung der „Teufelsmühle“ ergibt, trägt im Übrigen bestimmt auch zu jener „thematischen Ökonomie“<sup>171</sup> des – laut Budden – „aus einer kurzen rhythmischen Zelle“ entwickelten Concertatos<sup>172</sup> in diesem zweiten Finale von *Il corsaro* bei, welche vom Autor als eines der die ganze Oper hindurchziehenden Prinzipien beschrieben<sup>173</sup> und auch in seiner *Corsaro*-Analyse der gesamten Opern Verdis, als „the extreme concentration of the material“<sup>174</sup> genannt wird.

Bei aufsteigendem chromatischem Bass wird ein Abschnitt in der „Teufelsmühlen“-Harmonik innerhalb der Erzählung Azucenas (*Racconto d'Azucena*, „Condotta ell'era...“) in *Il trovatore*<sup>175</sup> hörbar, bei dem das Hörerlebnis wiederum durch das Fehlen der Septim *c* von einem – aus Perspektive des besagten Sequenzmodells – zu erwartenden Dominant-Septakkord modifiziert wird (Abb. 2-26). Auffallend ist auch hier die musikalische Hervorhebung des Abschnitts als der Klangprogression von fünf Klängen: Mit dem Einsatz des das Modell beginnenden verminderten Vierklangs gehen nach einer abgrenzenden einfachen Doppellinie auch noch ein plötzlicher Tempowechsel sowie auch ein Taktwechsel zum 4/4-Takt einher. Azucena setzt zudem mit dem wichtigen Ausdruck „mi vendica!“ („Räche mich“) genau am Beginn des Harmonisierungsmodells ein – was vermuten lässt, dass dies eine vom Komponisten bewusst vorgenommene Nachdrücklichkeit für die Gleichzeitigkeit von Ton und Wort ist: einerseits natürlich für die Hervorhebung des Verminderten selbst, aber dadurch auch für die Konnotation der „Teufelsmühlen“-Progression mit Beginn beim relevanten Wort. Der Beginn der Dreier-Gruppierung der bestimmenden Klänge der besagten Klangprogression geht aus dem langanhaltenden Verminderten hervor, ist aber durch die plötzliche Änderung der rhythmischen und der instrumentatorischen Struktur in T. 107 zugleich als eröffnender Klang eines Fortschreitungsmodells in der „Teufelsmühlen“-Harmonik erkennbar.

---

<sup>171</sup> Budden, *Verdi*, S. 213.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Budden, *Operas*, Bd.1., S. 378. Anm.: Die von Budden angegebene Taktzahl kann zu Verwirrungen führen: Budden muss die Nummerierung der Taktzahlen ab dem davorliegenden *Andante* (Seid: „Audace cotanto...“) begonnen haben (was in der kritischen Ausgabe von Ricordi – The Univ. of Chicago Press dem Takt 119 entspricht, vgl. Klavierauszug S. 82). Nur so ist seine Beschreibung: „Meanwhile the music rises in a Bellinian groundswell to a powerful climax at bar 68, then winds slowly down to its close“, erklärbar, mit der er eben die am Höhepunkt plötzlich abgebrochene Harmonieprogression der „Teufelsmühle“ – ohne sie so zu nennen – gemeint haben kann.

<sup>175</sup> Vgl. Partitur S. 127 bzw. Klavierauszug S. 107 f., T. 103 -113.

T.103  
 Allegro agitato  $\text{♩} = 92$

Azucena

"Mi ven - di - ca!"

*ff*

8<sup>va</sup>

Verm. 4-Klang

Verm. 4-Klang

*agitatissimo*  
*pp*

La

*dim.*

*pp*

Verm. 4-Klang

Verm. 4-Klang

*declamato*

ma - no con - vul - sa tend - do... strin - go la

Verm. 4-Klang

Moll 4-Akk.<sup>6</sup>

vit - ti - ma... nel fo - co la trag - go,

Dur Dreikl. (= Dom.7-Akk. ohne Septim)

Verm.

Moll 4-Akk.<sup>6</sup>

Abb. 2 – 26 G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 2

Die während des Modells erklingenden weiteren Worte Azucenas sind eine detaillierte Beschreibung ihrer einst erfolgten grausamen Tat des Ins-Feuer-Werfens des Kindes („La mano convulsa stendo...stringo la vittima...nel foco la traggo“) und sprechen den Aspekt des Schicksalhaften und des Todes an. An dieser Stelle soll in Zusammenhang der „Teufelsmühle“ mit den Aspekten Rache und Tod auch noch einmal an das Beispiel mit dem Schluss der frühen Oper *Attila* vom Anfang des gegenwärtigen Kapitels erinnert werden: Auch Odabellas letzte Worte über einem „Teufelsmühlen“-Segment haben den Racheschwur für ihren Vater betroffen, während sie Attila ins Herz stach und dadurch seinem Leben ein Ende setzte.

Dass ein „Drängen“ des Schicksals als Unabwendbarkeit des Verhängnisses ein relevanter Bestandteil des Inhaltes war, wissen wir einerseits vom Gesamtsujet von *Il trovatore*, welches als Essenz trotz aller Geschehnisse und der in der Vergangenheit stattgefundenen Vertauschung der Kinder und des dadurch erfolgten Überlebens des Kindes Manrico den dennoch unabwendbaren Tod desselben aussagt. Andererseits wird auch durch den dem Modell direkt vorangehenden langen Text bis zum ersten verminderten Klang des Harmonisierungsmodells mit „mi vendica!“<sup>176</sup> deutlich: Azucena wird zu dieser furchtbaren Rache durch die drängende innere Stimme bewogen. Sie erzählt von der „wilden Vision“ („la vision ferala“) erschreckender Gestalten, die ihr wie im Traum („come in un sogno“) erschienen habe als sie das „Räche mich“ gehört habe und, was schon während der „Teufelsmühlen“-Harmonik erzählt wird, als sie das Kind mit zitternder Hand in die Flammen geworfen habe. Sie deutet noch einmal das „Schicksalhafte“ dieses Deliriums an, wenn sie nach dem Ende der „Teufelsmühle“ mit der Erzählung fortsetzt, dass das „fatale Delirium“ aufgehört habe: „Cessa il fatal delirio“<sup>177</sup> (nicht mehr in der Abbildung enthalten).

Zu dem Ergebnis eines hier vorhandenen Unausweichlichen im Sinne der Determination gelangt auch Hans-Joachim Wagner, in dessen Beitrag dieser Bezug zur Zwanghaftigkeit des Schicksals sowohl für die gesamte dramaturgische Konzeption der Oper als auch für die – an gegenwärtiger Stelle der vorliegenden Arbeit als Beispiel vorhandene – *Racconto* der Azucena seine Gültigkeit hat:

---

<sup>176</sup> „Ei distruggeasi in pianto...io mi sentiva il core dilaniato, infranto!...Quand’ecco agli egri spirti, come in un sogno apparve la vision ferala di spaventose larve! Gli sgherri!...ed il supplizio!...la madre smorta in volto...scalza, discinta!...il grido...il grido ascolto »Mi vendica!«...“, Vgl. Partitur S. 124-126 bzw. Klavierauszug S. 105-107, T. 62-104.

<sup>177</sup> Vgl. Partitur S. 128 bzw. Klavierauszug S. 108, T. 116.

„Entscheidend für die dramaturgische Gesamtstruktur von *Il trovatore* ist jedoch die Vorgeschichte der Handlung. Sie legt sich wie ein blindes Fatum über die Gegenwart, *beraubt die Figuren ihrer Selbstbestimmung, drängt als unheilvolles Agens in ihr Leben und bemächtigt sich ihrer als psychische Obsession*. [Hervorh. v. der Verf. der vorl. Arbeit.] Dass die Ereignisse um den alten Grafen Luna und Azucenas Mutter das Handeln und Fühlen der Figuren im Innersten *determinieren* [Hervorh. v. der Verf. der vorl. Arbeit], ist zumal an den zahlreichen Erzählungen ablesbar: Die Vergangenheit bestimmt nicht nur die *introduzione* [...], sie ist auch explizit Thema von Azucenas *canzone* [...] und *racconto* im 2. Teil<sup>178</sup>.

Die Anwendung jener Variante des „Teufelsmühlen“-Modells, die in ihrem Dominant-Septakkord oder in einem ihrer Dominant-Septakkorde auf die Septime – und dadurch auf die Dissonanz – verzichtet und stattdessen einen Dur Grundakkord ohne Septim präsentiert, zeigt sich weder von der Länge der jeweiligen „Teufelsmühlen“-Passage abhängig noch vom Ausmaß der Nachvollziehbarkeit, d.h. der „Zugänglichkeit“ der Konnotation. In längeren Passagen mit ggf. mehrfachen Dominant-Septakkorden, unter denen nur einer (meisten der zweite) ohne Septime erscheint, lässt sich diese Variante mit Verzicht auf die Septime ebenso beobachten wie in den kürzest möglichen „Teufelsmühlen“-Bruchteilen, das heißt in einem Segment von vier aufeinanderfolgenden Klängen in der angegebenen konsequenten Veränderung.

Die Konnotation wird auch in einer solch kürzeren Passage mit modifiziertem Dominant-Septakkord deutlich wie etwa bei der Erwähnung der „geschlagenen tödlichen Stunde“ im zweiten Finale von *Stiffelio*<sup>179</sup> bzw. in seiner Überarbeitung als *Aroldo*<sup>180</sup> (bei gleich übernommenem Text).

Das viertaktige Segment mit der „Teufelsmühlen“-Harmonik tritt auch in diesem Fall mit Verzicht auf die Septim im erwarteten Dominant-Septakkord in Erscheinung, sodass im dritten Takt – und zugleich dritten Klang – des Notenzitats aus *Aroldo* (Abb. 2-27) ein grundstelliger Dur-Klang zwischen dem Moll-Quartsextakkord und dem zum zweiten Mal erklingenden Verminderten zu hören ist. So schnell auch die kurze Passage

---

<sup>178</sup> Hans-Joachim Wagner: „Il trovatore“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 445-454, hier S. 450 f. (Hervorhebungen, sofern oben nicht anders gekennzeichnet, orig.).

<sup>179</sup> Vgl. Partitur S. 330 f. bzw. Klavierauszug S. 265. T. 265-269.

<sup>180</sup> Vgl. Partitur S. 382 f. bzw. Klavierauszug S. 151, Takt 7 bis 3 vor Ziff. 32.



von vier Takten vorbei ist: Ihre Verknüpfung mit dem wütenden Satz des Titelhelden „Trema, a punirti, o perfido, l’ora fatal tuonò“, der im Opersujet mit einem gezogenen Schwert und der vollen Entschlossenheit begleitet wird, Raffaele (in *Stiffelio*) bzw. Godvino (in *Aroldo*) zu töten, drückt die Verbindung der Harmonieprogression mit der Ausweglosigkeit und der Unausweichlichkeit des Schicksals durch den Ausruf der tödlichen Stunde („lora fatal“), die nun geschlagen habe, scharf und unmissverständlich aus – dessen ungeachtet, dass es in dieser Szene dann schließlich doch nicht zum Morden kommt. Dadurch, dass das Wort „zittere!“ („trema“) nach dem beginnenden Verminderten während zwei weiterer Folgeklänge der Harmonieprogression die Drohung unterstreicht, kann im Zuhörer leicht die Erwartung eines mit dem vierten Klang auf den Punkt gebrachten Inhalts vom bevorstehenden schlimmen Ereignis (hier: „l’ora fatal“) entstehen. Auch die kompositorische Verwirklichung unterstützt eine solche Spannungskurve, indem die Aussprache der schicksalhaften letzten Stunde für den vierten Klang der Progression aufgespart wird – die dadurch aber gleichzeitig die oben angedeutete Kürze für die Präsentation einer „Teufelsmühlen“-Harmonik „einbüßen“ muss.

(Allegro  $\text{♩} = 80$ )

Aroldo

tre - ma, tre - ma, tre - ma,

Verm. Moll 4-Akk. Dur Dreikl. (= Dom.7-Akk. ohne Septim)

(Andantino)

l' - o - ra fa - tal tuo - nò!

Verm.

Abb. 2 – 27 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2

Ähnlich deutlich ist die Konnotation mit der Ausweglosigkeit im vierten Teil von *Nabucodonosor*<sup>181</sup> nachzuvollziehen (Abb. 2-28), wenn in dem den „Teufelsmühlen“-Bruchteil darstellenden viertaktigen Abschnitt kein Gesang ertönt, dafür aber im Notentext exakt über diesem Abschnitt von vier Takten das Geschehen von Nabuccos Verzweiflung beschrieben wird, in dem er zur Tür rennt, die er jedoch geschlossen vorfindet. Die Ausweglosigkeit als szenisch-dramaturgische Aktion des Versuches, aus einem Raum durch eine Tür herauszubrechen, die es jedoch durch ihr Geschlossensein nicht zulässt, wird auch hier sehr plastisch mit der satztechnischen Konzeption des in sich geschlossenen, unausweichlichen Kreises einer „Teufelsmühle“ verbunden.

tuoni e lampi, il volto di Nabucco prende un'altra

espressione, corre alla porta e, trovalta chiusa, grida

Abb. 2 – 28 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 4

Die „fehlende“ Septim *fes* an der Stelle des erwarteten Dominant-Septakkords (T. 87) hat auch eine Auswirkung auf den anschließenden Takt, in dem der Verzicht auf die genannte Note weiterhin besteht, wodurch sich der Verminderte nicht als Vierklang, sondern lediglich als Dreiklang artikuliert. Dieser Verzicht auch auf das *e* könnte in der Fortsetzung einer gerade im Sinne einer „Teufelsmühlen“-Harmonik konsequenten Progression begründet sein, insofern als die beiden „lückenhaften“ Harmonien gerade auf jenen Ton verzichten (müssen), welcher nach der Einmündung in den Quartsextakkord (T.

<sup>181</sup> Vgl. Partitur S. 427 bzw. Klavierauszug S. 290, T. 85-88 (89).

89) das Geschlecht von diesem bestimmt und ihn anstatt eines (bei Vorhandensein des *fes*) Moll-Quartsextakkords als Dur-Quartsextakkord mit einer „neu“ angeschlagenen Tonhöhe von einem *f* auftreten lässt.

Eben die Reihenfolge verminderter Vierklang – Moll-Quartsext – Dur-Dreiklang – verminderter Dreiklang ertönt auch im vierten Akt von *Ernani*<sup>182</sup>, am Ende der Oper (Abb. 2-29). In diesem Fall ist die Harmonieprogression aber nicht nur mit dem zuletzt angeführten Beispiel satztechnisch verwandt, sondern vor allem mit der ersten „Teufelsmühlen“-Stelle im zweiten Akt derselben Oper *Ernani*. Die Verzahnung der beiden Stellen betrifft vor allem die Dramaturgie, aber in Analogie dazu weist auch die Satztechnik Gemeinsamkeiten auf: Auch die „Teufelsmühle“ des zweiten Akts war mit beginnendem Vermindertem und bei aufsteigender Basschromatik zu beobachten (vgl. Unterkapitel *Das Satzmodell (Version A) ohne Modifikation* in der vorliegenden Arbeit). Den Unterschied bei dieser Fortschreitung im vierten Akt im Vergleich zu jenem im zweiten Akt bildet der Punkt, den das hiesige Zitat andererseits mit den im vorliegenden Unterkapitel der Arbeit vorhandenen „Teufelsmühlen“-Modellen gemein hat: dass nämlich an der dritten Stelle in der Progression ein Ton im Klang fehlt – und somit anstatt eines Dominant-Septakkords ein „septimloser“ Dur-Klang zu gewahren ist.

Wie beinahe immer grenzt sich auch hier der Beginn der „Teufelsmühlen“-Harmonik von dem vorangehenden musikalischen Geschehen ab (durch den Eintritt einer in Achteln pulsierenden Rhythmik). Bezeichnend für die Konnotation der „Teufelsmühlen“-Harmonik ist auch in diesem Fall, dass der Beginn mit dem Vermindertem (hier auf einem *ais*) nicht nur mit den beiden letzten Silben des letzten Wortes von Ernani's entscheidendem Satz zusammenfällt – der verdeutlicht, dass er wisse, dass sich sein fatales Schicksal erfüllt werden müsse („Intendo... compiasi il mio destin fatale“) –, sondern und vor allem mit dem Moment, in dem er sich laut Partitur ersticht (*si dà una pugnalata*)<sup>183</sup>. Einsatz der Klangprogression, Tötungsmoment und das Wort „fatale“ verdeutlichen zusammen in demselben Augenblick unmissverständlich die Konnotation dieser „Teufelsmühle“.

---

<sup>182</sup> Vgl. Partitur S. 411 f. bzw. Klavierauszug S. 367 f. T. 252-255.

<sup>183</sup> Vgl. die vorangehende Anm.

**Allegro risoluto**

Abb. 2 – 29 G. Verdi, *Ernani*, Akt 4

Wie bereits bei der Darstellung der ersten „Teufelsmühlen“-Stelle in *Ernani* verdeutlicht, lässt sich hier eine verknüpfende dramatische Konsequenz beobachten, insofern als sich die erste Stelle im Sujet mit Ernanis „Todes-Angebot“ als Hochzeitsgeschenk an Silva und die zweite im vierten Akt mit der Vollführung dieses Schicksals als dem tatsächlichen Selbstmord des Titelhelden eine enge Verzahnung miteinander erkennen lassen. In diesem Sinne kann in *Ernani* die Konnotation mit der Schicksalshaftigkeit, mit dem unausweichlichen Erfüllen eines vorhin bestimmten Weges schon auch im zweiten Akt registriert werden.

*Ernani* stirbt ja im zweiten Akt – trotz seines Angebotes – nicht, verspricht aber Silva – wieder etwas leichtsinnig –, dass dieser nach einer gemeinsamen Rache am König über sein Leben oder Tod frei bestimmen könne – und um dies zu gewährleisten überreicht er ihm ein Horn, bei dessen Ertönen er sich freiwillig das Leben nehmen werde<sup>184</sup>. Im vierten Akt ist es dann wieder eine Hochzeit, bei der sich *Ernani* dem Tode verpflichtet, und wieder ist es jene von *Elvira* – nur diesmal ist der Bräutigam *Ernani* selbst, und der maskierte Mann ist *Silva*, der sein Recht auf *Ernani*s Tod einfordert und seine Rache feiert.

Was also im zweiten Akt aus Erzürnung und Bitterkeit des Titelhelden angedeutet wird, bleibt nicht ohne Konsequenzen: Dem angebotenen Tod muss Rechnung getragen werden – und darauf nimmt *Verdi*s satztechnische Gestaltung im Dienst der Dramaturgie schon im zweiten Akt durch Erscheinen der „Teufelsmühle“ und mit ihr der Konnotation des Unvermeidbaren, des Ausweglosen, Bezug.

<sup>184</sup> Natürlich hat das Horn, als mit einem mehrfach auftretenden Signal eines sowohl im Sujet als auch im Orchester vorhandenen Instruments in *Ernani*, eine über die Geschichte hinausgehende Bedeutung. Vgl. in diesem Zusammenhang zu einer „primär musikalisch determinierten Semantik des Dramatischen“ Ulrich Schreiber: „*Ernani*“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 323-328, hier S. 328.

Eine Passage von fünf Klängen stellt eine in ihren beiden Dominant-Septakkorden veränderte „Teufelsmühle“ am Ende von *Luisa Miller*<sup>185</sup> dar (Abb. 2-30).

T. 402

Dur 3-Kl.
Verm. 7
Moll 4
Dur 3-Kl.
Verm. 4-Kl.

Abb. 2 – 30 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3<sup>186</sup>

Was gleich in Bezug auf die „Teufelsmühlen“-Harmonik und ihre Konnotationen auffällt, ist, dass trotz der abweichenden Details im Aufbau von zwei Klängen auch hier die Verknüpfung mit der Todesthematik vorhanden ist: Rodolfo singt von dem gemeinsamen Schicksal, das sie beide (ihn und Luisa) als kalter Tod („morte il gelo“) erreichen werde („ambo congiunge un sol destino, me pure investe di morte il gelo“). Zwischen die konstante „Oberstimme“ der Klangfortschreitung und den Bass – hier von *b* bis *d* – stellen sich die Klänge ebenso bei steigender Basschromatik hin wie wir es gerade eben bei Ernani's Selbstmord beobachten konnten, aber mit einem zusätzlichen vorangehenden Dur-Dreiklang – wodurch hier die Konstellation der „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version A mit zwei „septimlosen“ Dur-Klängen anstelle eines Dominant-Septakkords ersichtlich wird.<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Vgl. Partitur S. 462 f. bzw. Klavierauszug S. 393, T. 402-404.

<sup>186</sup> Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit erlaubt sich den im Klavierauszug vorhandenen höchstwahrscheinlichen Druckfehler – vgl. anschließende Fußnote – beim Moll-Quartsextakkord in T. 2 der Abbildung nicht zu übernehmen.

<sup>187</sup> An dieser Stelle muss auch auf jenen vermutlichen Druckfehler der neuen Ricordi Ausgabe hingewiesen werden, der im Klavierauszug in T. 403 auf der ersten Halbe in der linken Hand des Klavierparts im eigentlichen f-Moll Quartsextakkord ein (überflüssiges) *es* verlangt: die ebenfalls in der kritischen Ausgabe

Auch in *Giovanna d'Arco*<sup>188</sup> erscheint eine zweifach modifizierte „Teufelsmühle“: An beiden möglichen Stellen eines Dominant-Septakkords erklingen Dur-Klänge (Abb. 2-31).

Wie auch in allen der anschließenden Zitate im gegenwärtigen Unterkapitel von Verdis „Teufelsmühlen“ mit der besagten Modifikation des Dominant-Septakkordes lässt sich hier die Konnotation mit dem Ehrfürchtigen – im Sinne des Erhabenen – erkennen.

An dieser Stelle sei zunächst an jene „Teufelsmühle“ erinnert, welche in Haydns *Schöpfung* im Chor *Der Herr ist groß in seiner Macht*, T. 27-31 (Abb. 2-23) erklingt und die, wie Dittrich darauf verweist, in Zusammenhang mit dem Erhabenen steht<sup>189</sup>. Der Sachverhalt, dass Haydn gerade in dieser „Teufelsmühle“ die gleiche satztechnische Behandlung vornimmt, welche ebenfalls die hiesigen Zitate aus Verdis Schaffen durch die Wegnahme der Septim im Dominant-Septakkord bei steigender Basschromatik auszeichnen, erscheint der Autorin der vorliegenden Arbeit relevant genug um noch einmal Folgendes festzuhalten: Haydns *Schöpfung* muss Verdi über die theoretischen Aspekte hinaus – mit denen er sich während des Studiums von Asioli's *L'allievo di clavicembalo* befasste (wo Beispiele aus der *Schöpfung* abgebildet sind<sup>190</sup>) – in ihrer Gesamtheit auf der Ebene der praktischen Kenntnisse vollkommen vertraut gewesen sein, nachdem er das Werk 1834 eigens dirigierte.<sup>191</sup> Insofern als bei Haydns „Teufelsmühle“ mit dem modifizierten Dominant-Septakkord die Konnotation des Ehrfürchtigen zu erkennen ist, erscheint die Hypothese folgerichtig, dass Verdi die gleiche satztechnische Behandlung auch für seine „Teufelsmühlen“ mit gleichem außermusikalisch-thematischen Inhalt angewandt hat.

---

erschienene Partitur kennt dabei genauso wenig die besagte Note wie die Partitur in der „alten“ Ricordi Ausgabe (vgl. Partitur Ricordi, Bd. Akt 3, S. 117, T. 2 auf der Seite) – und wie sie auch nach Meinung der Autorin der vorliegenden Arbeit für den Klang, aber auch für die Logik der hiesigen „Teufelsmühlen“-Harmonik überflüssig ist. Es muss jedoch angemerkt werden, dass der Klavierauszug andererseits auch in der „alten“ Ricordi Ausgabe das besagte *es* enthält (vgl. Klavierauszug Ricordi 42310, S. 303, vorletzter Takt auf der Seite).

<sup>188</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 337 ff. bzw. Klavierauszug S. 205 f., T. 64-71. Anm.: das dritte Finale, in dem sich die besagte Stelle befindet, ist im alten Ricordi Klavierauszug als Finale des zweiten Akts angegeben (vgl. dazu Klavierauszug Ricordi 53712, S. 158 f.), da dort die vier Teile der Oper als Prolog und drei Akte gezählt werden (während die Oper in der neuen kritischen Ausgabe von Ricordi – The Univ. of Chic. Press in vier Akten angegeben ist).

<sup>189</sup> Vgl. Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 117.

<sup>190</sup> Vgl. Marvin, *Verdi*, S. 47 sowie das durch Anm. 104 im Kapitel „*Teufelsmühlen-Harmonik*“ in der vorl. Arbeit ausgewiesene Zitat.

<sup>191</sup> Vgl. dazu Petrobelli, *Musiktraditionen*, S. 82 sowie das durch Anm. 160 im Kapitel „*Teufelsmühlen-Harmonik*“ in der vorl. Arbeit ausgewiesene Zitat.

An der Stelle der abgebildeten „Teufelsmühle“ aus dem dritten Akt von *Giovanna d'arco* (Abb. 2-31) spricht der Protagonist Carlo über die zwei Herren von Frankreich bzw. das zu Ehren des großen Dionysos errichtete Denkmal.

(+Chor)

Carlo

O - mai due pa - tro ni ha la Fran - cia. Al gran Dio - ni - gi fean sor - ger mo - nu - men - to i pa - dri

*ff*

Dur Dreikl. (= Dom.7-Akk. ohne Septim) Verm.

no - stri; ne i - mi - te - rem l' e - sem - pio...

Moll <sup>6</sup>4-Akk. Dur Dreikl. (= Dom.7-Akk. ohne Septim)

Abb. 2 – 31 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 3

Auch erscheint der weiter unten abgebildete Abschnitt (Abb. 2-32) im *Dies irae* aus Verdis *Requiem*<sup>192</sup> unter jenen „Teufelsmühlen“, die die Variante mit dem veränderten Dominant-Septakkord und somit einen Dreiklang darstellen. Der mit der „Teufelsmühlen“-Harmonik einhergehende Text „salva me, fons pietatis“ in der Episode *Rex tremendae* deutet zwar einen der Todesthematik sehr nahekommenden Inhalt an, der freilich auf das Ereignis hinzielt, das im Requiem-Text als die Bitte um Gnade beschrieben wird, die der sterbende Mensch äußert, der seine Taten am „Tag des Jüngsten Gerichts“ dem Richter verantwortet. Jedoch scheint der gesamte Satz („Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me fons pietatis...“) mit seiner Bezugnahme auf den „König von

<sup>192</sup> Vgl. Partitur S. 77 bzw. Klavierauszug S. 66 f. T. 341-345.

erzitternd-lassender Majestät<sup>193</sup> und der Ehrfurcht vor der bestimmenden Macht hier viel entscheidender zu sein. Eine Konnotation mit dem Unausweichlichen verbirgt sich hier wenn überhaupt nur im Hintergrund, und dann auch nur in dem Fall einer ins Positive gewendeten Determination<sup>194</sup>: Die Botschaft des Textes bezieht sich mit dem vorhandenen Aspekt von Bestimmung weniger auf die Bestimmung des Todes und damit auf die Ausweglosigkeit, als vielmehr auf die Rettung jener Bestimmten, die von Jesus begnadigt werden.

---

<sup>193</sup> Übersetzung in Paul-Gerhard Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte, Übersetzung, Kommentar. Messe, Requiem, Magnificat, Dixit Domini, Te Deum, Stabat Mater*, Kassel u.a. (Bärenreiter) 1996, S. 115.

<sup>194</sup> Dass das Unausweichliche, wenn auch weniger im Sinne des Verhängnisses und des Fatalismus, aber im Sinne der Vorherbestimmung auch hier durchaus existent ist, kann nachempfunden werden. Nohl schreibt in Bezug auf die entsprechenden Zeilen eines Requiem-Textes: „Mit der Gnadenbotschaft vermischt sich [...] die Prädestinationstheorie, eine seit dem Kirchenvater Augustinus [...] verbreitete theologische Lehre, nach der die Erwählung der Menschen zur Seligkeit oder zur Verdammnis vor aller Zeit beschlossen sei: Nicht alle Menschen werden gerettet, sondern nur die ‚salvandos‘, d.h. die zur Rettung Vorherbestimmten. Und so bleibt das abschließende Urteil noch in der Schwebe – was zur erneuten Anrufung des gnädigen Jesus (‘pie Jesu’) führt.“ Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S.116.



T. 341

S. fons pi-e ta-tis, sal-va, sal-va,

M.S. sal-va me, sal-va, sal-va,

T. sal-va me, sal-va, sal-va,

B. sal-va me, sal-va, sal-va,

S. me, sal-va, sal-va, sal-va,

Coro C. me, sal-va, sal-va, sal-va,

T. me, sal-va, sal-va, sal-va,

B. gra-tis, sal-va, sal-va, me, sal-va, sal-va, me, sal-va me, fons pi-e ta-tis,

Verm. 6 Moll 4-Akk. Dur Dreikl. (= Dom. 7-Akk. ohne Septim) Verm.

Abb. 2 – 32 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Dies irae* (Rex tremendae)

Für die Verbindung der „Teufelsmühlen“-Harmonik mit der Gerechtigkeit des Königs (der die frühere Freundschaft wiederherstellen werde) kann man das besagte Fortschreitungsmodell in einem Abschnitt von 10 Takten im großen Tutti am Ende des ersten Akts in Verdis zweiter Oper und erster *opera buffa*, in *Il finto Stanislao* (*Un giorno di regno*)<sup>195</sup> beobachten (Abb. 2-33).

Während sich die Klangtypen für die ersten drei Harmonien eines „Teufelsmühlen“-Modells mit beginnendem Vermindertem zweitaktig abwechseln,

<sup>195</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 509 ff. ab Ziff. 405 bzw. Klavierauszug S. 231 f. (sowie S. 234 f. als Wh.)

beschleunigt sich der Ablauf der Harmonieprogression ab dem vierten Klang. So nimmt der mit Verzicht auf die Septim *fes* auftretende Klang an der 6. harmonischen Stelle der Kette in der insgesamt sieben Klänge umfassenden Passage eine halb so lange Zeit in Anspruch wie der vollständige Dominant-Septakkord zuvor – jedoch auch das ändert an der angedeuteten Behandlung der Harmoniefolge nichts. Bei der Wiederholung der Stelle einige Takte später treten die Klänge analog auf (was die Eventualität eines Schreib- oder Kopierfehlers eher entkräftet). Die Frage nach dem Grund dieser partiellen Modifikation, die von Verdi an einem Dominant-Septakkord in einer sonst konsequenten Harmonieprogression vorgenommen hat, lässt sich ebenso wie im Falle der oben gesichteten „Teufelsmühlen“ nicht auf satztechnischer Grundlage erklären und muss zu dem gegenwärtigen Stand der vorliegenden Arbeit unbeantwortet bleiben.

Auch in dieser langen „Teufelsmühle“ von sieben Klängen werden wir mit einem Text konfrontiert, dessen direkte Erscheinung bei dem Harmonisierungsmodell mit der Andeutung der Wiederherstellung der früheren Eintracht und Freundschaft („Svegliarò (svegliarà) la primiera concordia, desterò (desterà) la primiera amistà“) nur einen Ausschnitt des Textzusammenhangs darstellt, da Verdi den harmonischen Effekt der langen „Teufelsmühle“ auch hier für das Ende im großen *Tutti* des ersten Finales aufgehoben hat. Kurz vor dem Schluss des Akts präsentiert sich der Ausschnitt des Textes hier also schon in seiner Wiederholung. Der Inhalt des *Tuttis* verknüpft sich mit der Erhabenheit, insofern als auch hier der Ehrfurcht vor der Herrschaft Ausdruck verliehen wird: Schon der dem *Tutti* in *Presto* (ab „Affidate (affidiamo) alla mente reale...“) direkt vorangehende Satz noch vor dem Tempo- und Tonartwechsel (in der Abb. 2-33 nicht ersichtlich), der bereits von allen (außer dem – vermeintlichen – „König“) gesungen wird, verdeutlicht die Ehrfurcht vor der Majestät: „Deh, perdonateci, o Maestà“. Im Anschluss daran besingen der Chor und alle anderen, dass sie sich dem Verstand und der Gerechtigkeit des Königs anvertrauen werden, der den Skandal und das Böse beenden und sagen werde, wer sich irrt und wer Recht hat; er werde die Eintracht und die Freundschaft wiederherstellen<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> „Affidate (affidiamo) alla mente reale il giudizio di questa questione, ella tronchi lo scandalo e il male, ella dica chi ha torto o ragione, e componga cotanta discordia come vuole giustizia, equità. Svegliarò (svegliarà) la primiera concordia, desterà (desterò) la primiera amistà“, vgl. Klavierauszug S. 206-216 bzw. die Wh. des Textes bzw. der Textteile bis zum Einsatz der besagten „Teufelsmühle“ auf S. 231 und bis zum Schluss des Finales auf S. 238.

(Presto)

Marchesa  
la pri - mie - ra a - - -

Giuiletta  
la pri - mie - ra a - - -

Edoardo  
la pri - mie - ra a - - -

Cavaliere  
la pri - mie - ra la pri - mie - ra la pri -

Tesoriere  
la pri - mie - ra la pri - mie - ra la pri -

Barone  
la pri - mie - ra a - - -

Coro  
la pri - mie - ra a - - -

la pri - mie - ra a - - -

Verm. Moll  $\frac{6}{4}$ -Akk.

M  
- mi - - - - stà sì sveglie - rà la pri - mie - ra la pri - mie - ra a - mi - stà

G  
- mi - - - - stà sì la pri - mie -

E  
- mi - - - - stà sì sveglie - rà la pri - mie - ra la pri - mie - ra a - mi - stà

C  
mie - ra a - mi - stà sì la pri - mie -

C  
mie - ra a - mi - stà sì la pri - mie -

B  
- mi - - - - stà sì la pri - mie -

Coro  
- mi - - - - stà sì la pri - mie -

- mi - - - - stà sì la pri - mie -

(kling.) Dom.7-Akk. Verm. Moll 4 Dur Dreikl. ohne 7 Verm.

Abb. 2 – 33 G. Verdi, *Il finto Stanislao* (*Un giorno di regno*), Akt 1

Genauso eindeutig für die Konnotation mit der Ehre einer hohen Person erscheint die gleiche in ihrem ersten Dominant-Septakkord zum Dur-Klang modifizierte Klangfolge im ersten Finale von *Ernani*<sup>197</sup>. Während im Tutti der Chor und Jago davon singen, dass des Königs Aufenthalt in Silvas Burg ihm neue Ehre („nuovo onor“) bringe („La dimora

<sup>197</sup> Vgl. Partitur S. 170 f. bzw. Klavierauszug S. 140 f., T. 235-239 (bzw. Wiederholung, Partitur S. 173 bzw. Klavierauszug S.143 f., T. 247-251).

del re nuovo onor al castello di Silva apportò“), vergegenwärtigt auch Carlos' Text zur selben Harmoniefolge den erhabenen Aspekt des Majestätischen: Er verspricht, dass mit ihm barmherzige Gerechtigkeit und Tapferkeit auf den Thron steigen würden („La clemente giustizia e il valor meco ascendere in trono farò“).

Die Verknüpfung dieser Konstellation der „Teufelsmühlen“-Harmonik mit der Ehrfurcht scheint ebenso im zweiten Finale von *Nabucodonosor*<sup>198</sup> in aller Deutlichkeit der Fall zu sein, jedoch ohne Beteiligung des Erhabenheit-Aspekts. Wenn Nabucco die Krone aufsetzt und sich selbst als Gott ernennt, weist er seine Tochter Fenena zurecht, sich vor seinem Götzenbild zu niederwerfen („O iniqua, prostrati al simulacro mio“). Dass dabei der erste Klang dieser Fortschreitung keinen Dominant-Septakkord, sondern den konsonanten Dur-Dreiklang darstellt, steht dabei auch – oder vor allem – mit seiner Rolle als gleichzeitigem Schlussklang der vorangehenden Kadenzbildung von Vorhalts-Quartsext, Dominante und Tonika in F-Dur in Zusammenhang.

Auch an den beiden zuletzt genannten, aber nicht abgebildeten Stellen lässt sich die aufsteigende Basschromatik registrieren.

### 2.3.3 Fortschreitungen mit Beteiligung des Sekundakkords

#### 2.3.3.1 Die Version B der „Teufelsmühle“

Jene Version des Sequenzmodells, in welcher an die Stelle des verminderten Vierklangs ein Dominant-Septakkord in Sekundumkehrung tritt, d.h. die Version B der „Teufelsmühle“, stellt sich in Verdis Schaffen ebenfalls, jedoch weniger häufig dar.

Ein Beispiel dafür sehen wir im Rezitativ vor dem Chor und der Arie von Lucrezia im ersten Akt von *I due Foscari*<sup>199</sup> (Abb. 2-34).

Die Abgrenzung des musikalischen Abschnitts mit der „Teufelsmühlen-Harmonik“ ist auch in diesem Fall deutlich nachvollziehbar: Am Beginn des Rezitativs heben sich die fünf Liegeklänge bei absteigender Basschromatik im Orchester von der sonstigen Fortsetzung ab. Eine konsequente Klangfolge in der Version B trifft auf die Harmonieprogression dabei erst ab dem zweiten Klang zu; der Verminderte am Beginn ist zwar dem harmonischen Kontext der „Teufelsmühle“ keineswegs fremd, doch gehört er

---

<sup>198</sup> Vgl. Partitur S. 304 f. bzw. Klavierauszug S. 210 f., T. 173-176.

<sup>199</sup> Vgl. Partitur S. 65, bzw. Klavierauszug S. 26, T. 8-12.

der Folgerichtigkeit des Laufs von Dominant-Septakkord – Moll-Quartsextakkord – Sekundakkord – Dominant-Septakkord genau genommen nicht an.

Der Abschnitt stellt ein Beispiel für jene Konnotation dar, die wir bei der veränderten Behandlung des Dominant-Septakkords und bei aufsteigender Basschromatik in Zusammenhang mit dem Majestätischen und mit Ehrfurcht bereits gesehen haben. In Lucrezias Äußerung bezieht sich das Wort „Thron“ („soglio“) auf den Dogen und seine Herrschaft; das Wort kann jedoch auch die Bedeutung „Würde“ tragen. Während ihre Dienerinnen sie von der Konfrontation mit ihrem Schwiegervater, dem Dogen abhalten wollen, appelliert Lucrezia als Ehefrau des Gefangenen Jacopo an die Unveränderlichkeit des väterlichen Herzens, indem sie in ihrem Rezitativ dem Gedanken Ausdruck verleiht, dass der Doge, bevor er Doge wurde, Vater gewesen sei und dass der Thron sein Herz nicht verändert haben werde („No...mi lasciate...andar io voglio a lui... andar io voglio a lui... prima che Doge egli era padre... il core cangiar non puote il soglio“... il core cangiar non puote il soglio“).

LUCREZIA (uscendo precipitosa da una stanza, seguita dalle Ancelle che cercano trattenerla)

RECIT.vo

No... mi la - scia - te... an - dar io vo - glio a lu - i... Pri - ma che

Do - ge e - gli e - ra pad - re... il co - re can - giar non puo - te il so - glio.

(Verm.) Dom.7-Akk. Moll <sup>6</sup>/<sub>4</sub> - Akk. Dom.2-Akk. Dom.7-Akk.

Abb. 2 – 34 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 1

Eine weitere „Teufelsmühle“ in der Version B<sup>200</sup> befindet sich im zweiten Akt von *Aroldo*<sup>201</sup>. Obwohl sie rein instrumental erklingt, kann der Zusammenhang mit dem Satz des Godvino hier unmittelbar wahrgenommen werden, da sie in direkter Vorausdeutung des sich noch in der Harmonik des Dominant-Septakkordes befindenden Satzes steht (Abb. 2-35).

In Bezug auf die hier vorhandene Konnotation muss an dieser Stelle wieder auf das Immerwährende, das Bleibende hingewiesen werden: Durch den Text von Godvino – der trotz Minas Aufforderung, zu gehen, bleiben will um sie zu beschützen – kann die Konnotation als eine mit dem – bereits öfters festgestellten – Immerwährenden, Bleibenden, dem immer Vorhandenen festgehalten werden, wenn Godvino nach dem repetierten Dominant-Septakkord klarstellt: „Sempre v’amo“. Eine Art erhabene Liebe lässt sich in dieser Aussage ebenfalls wahrnehmen.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Aroldo*, Act 2. It consists of two staves: a vocal line (G) and a piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs and the same key signature. The piano part features a repeating harmonic pattern of dominant seventh chords. The vocal line includes the text "Sempre v'amo." and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Below the piano part, there are harmonic labels: "(kling.) Dom.7", "Moll4", "Dom.2", and "Dom.7".

Abb. 2 – 35 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2

Die semantische Verknüpfung mit dem Schicksalhaften in Form des „fatalen Geheimnisses“ ist bereits ziemlich deutlich im ersten Akt in derselben Oper *Aroldo*<sup>202</sup> am Text nachvollziehbar: „fatal mister[o]“ – wird von jedem Beteiligten im Ensemble während einer „Teufelsmühlen“-Passage von vier Klängen gesungen (Abb. 2-36). Dies geschieht in dem Moment, in dem der Titelheld das Buch zu öffnen versucht, das einen Minas Schuld enthüllenden Brief verbirgt. „Auch Aroldo ahnt, dass er an einem

<sup>200</sup> Eine etwa unvollständige „Omnibus“-Folge könnte hier dadurch registriert werden, dass vor dem die „Teufelsmühlen“-Harmonik B beginnenden Dominant-Septakkord, um einen Halbton höher (auf einem *d*) im Bass ein Dur-Quartsextakkord erklingt, der mit einem zusätzlichen *as*, wenn es vorhanden wäre, auch als Dominant-Septakkord in Quintsext-Umkehrung gehört werden könnte.

<sup>201</sup> Vgl. Partitur S. 315 f. bzw. Klavierauszug S. 123 f. Anm.: Die Stelle war in der als *Stiffelio* entstandenen ersten Version der Oper noch nicht vorhanden.

<sup>202</sup> Vgl. Partitur S. 244 f. bzw. Klavierauszug S. 88.

entscheidenden Punkt in seinem Leben angekommen ist, er ist bewegt von schrecklichen Gedanken und Angst, die von allen Anwesenden geteilt wird – man hört geradezu, wie alle auf ein schreckliches Ereignis warten<sup>203</sup> – lautet die Beschreibung von Katharina Dennig-Jaschke. Diese Erörterung unterstreicht nun gerade die Wirkung des musikalischen Ausdrucks, der vom Komponisten in inhaltlicher Entsprechung einer bevorstehenden schicksalhaften Wendung beabsichtigt worden sein könnte.

+ Egberto, Enrico, Godvino, Aroldo, Elena, Mina

ster, fatal mi-ster, fa-tal mi-ster, fa-tal mi-ste-ro

Dom.7 Moll4 Dom.2 Dom.7

Abb. 2 – 36 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1

Die zuletzt gesichtete „Teufelsmühle“ in der Version B war bereits in der als *Stiffelio*<sup>204</sup> komponierten ersten Version der Oper bei gleichen Tonhöhen und bei etwa gleichem Text<sup>205</sup> vorhanden – ebenso, wie eine weitere in beiden Opern<sup>206</sup> zu Beginn des zweiten Akts auftretende „Teufelsmühlen“-Harmonik (Abb. 2-37), die im Folgenden unter Nennung des Namens der Protagonistin als Mina in der überarbeiteten Oper *Aroldo* untersucht wird.

Die Besonderheit an der folgenden Stelle im zweiten Akt – die auch unter Verdis „Teufelsmühlen“-Abschnitten als eine Seltenheit aufgefasst werden muss – liegt darin, dass direkt nach der Version B, d. h. nach Einfügen einer einzigen weiteren Harmonie, die für den Richtungswechsel des chromatischen und bislang absteigenden Basses sorgt, im Anschluss eine weitere „Teufelsmühle“, dann jedoch in der Version A folgt. Die

<sup>203</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 176.

<sup>204</sup> Vgl. Partitur S. 229 bzw. Klavierauszug S. 182 f., T. 369-370.

<sup>205</sup> Die Differenz betrifft lediglich die Verteilung des Textteils „fatal mistero svelerà“, was in *Stiffelio* in den Stimmen von Stankar und Jorg in den Takten 368 f. – anstatt „fatal mister, fatal mister“ wie im späteren *Aroldo* in Egbertos und Brianos Partien – auch schon davor erscheint, dass der besagte Textteil im Anschluss daran von allen Beteiligten gesungen wird.

<sup>206</sup> Vgl. für *Aroldo*: Partitur S. 278 bzw. Klavierauszug S. 111 f; für *Stiffelio*: Partitur S. 254 bzw. Klavierauszug S. 212 f.



stimmführungstypischen Eigenschaften von gehaltenen „Pedaltönen“ sind in der ersten „Teufelsmühle“ jedoch nicht vorhanden, da die ständige Bewegung der ersten Violinen und der Bratschen dies verhindern; die chromatische Stimmkreuzung bei den entgegengesetzten Stimmen ist hingegen in den zweiten Violinen und den tiefen Streichern nachvollziehbar.

Abb. 2 – 37 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2

Die zweite „Teufelsmühle“ stellt Verdi mit entgegengesetztem Bass und mit einer – im Vergleich mit ihrem direkten „Vorgänger“ in der Version B – doppelten Dauer dar; hier nämlich von nicht weniger als 10 Klängen. Zudem werden hier zwei Quintparallelen gleich im ersten Takt des Notenzitats ersichtlich: eine zwischen den ersten Violinen und den tiefen Streichern sowie eine weitere zwischen den beiden Violinen-stimmen. (Die zweite Quintparallele entsteht dabei nur infolge der eigentlich nicht zu den Einzeltönen des e-Moll Quartsextakkords dazugehörenden „verzierenden“ melodischen Wendung durch ein *fis* der ersten Violinen.)

Letzteres satztechnisches Phänomen hat, wie noch im weiteren Verlauf der Arbeit zu sehen sein wird, über weitere Verknüpfungen hinaus oft auch die Konnotation mit dem

Tod. Da es sich bei gegenwärtigem Beispiel um die den zweiten Akt einleitenden Takte in reinem Orchestersatz handelt, kann hier kein direkt mit-erklingender Text den Zusammenhang zwischen Musik und Inhalt verdeutlichen. Dennoch scheinen hier die „Teufelsmühle“ und die Quintparallelen in jenem inhaltlichen Kontext aufzukommen, der den Tod als Thematik in das Sujet miteinbezieht: Über die Szenenbeschreibung am Beginn des zweiten Akts hinaus, die einen alten Friedhof mit Kreuz und Kirche und Gräber im Mondlicht schildert, wird der Ort auch von Mina bei ihrem Auftritt ja als „Königreich des Todes“ identifiziert („Qui della morte è il regno...“)<sup>207</sup>. Aber man denke hier auch an den Herrschafts-Aspekt, der bereits in Zusammenhang mit manchen „Teufelsmühlen“ Verdis bereits gesehen werden konnte: Der Text „Qui della morte è il regno“, der erst nach dieser Orchestereinleitung mit zwei „Teufelsmühlen“ und zwei Quintparallelen erklingt, könnte auch als Verdeutlichung von „regno“ („Königreich“) wahrgenommen werden. Es sei jedoch noch einmal darauf hingewiesen, dass dieser Text der Protagonisten nicht *zu* der Orchestereinleitung, sondern *nach* dieser deklamiert wird: Die Konnotation erweist sich hier eher als die Vorwegnahme eines später dargelegten adäquaten Zustandes, d.h. als stimmungserweckende Wirkung der ohne Text erklingenden Musik<sup>208</sup>.

Es gibt auch eine „Teufelsmühle“ in der Version B in *Stiffelio*<sup>209</sup>, die Verdi in die spätere Überarbeitung der Oper als *Aroldo* nicht übernahm. Dabei handelt es sich um die Stelle des Sujets, an der Stiffelio im ersten Akt bemerkt, dass der Ring seiner Ehefrau Lina nicht an ihrer Hand ist (Abb. 2-38).

Der Abschnitt als reiner Streichersatz mit Gesang und dem Beginn mit einem klingenden Dominant-Septakkord zeigt sich, kurz vor einem viel auffallenderen *ff* Tutti-Klang, weniger markant als die meisten anderen Stellen mit einer „Teufelsmühlen“-Harmonik.

---

<sup>207</sup> Vgl. Partitur S. 281 bzw. Klavierauszug S. 113.

<sup>208</sup> Unter diesen Voraussetzungen lässt sich allerdings registrieren, dass über den Todes-Kontext hinaus auch die Schuld, das Schuldgefühl als Aspekt hier in Erscheinung tritt. Dies wird ebenfalls unmittelbar durch den sofortigen Auftritt der Mina nach der Orchestereinleitung deutlich. Wie Pagano (und die weiteren Anwesenden) im ersten Finale von *I Lombardi* seine Schuld als ewig auf den Schultern lastender Dämon empfindet, fühlt auch Mina durch alle eingebildeten Begebenheiten und Gegenstände die Allgegenwärtigkeit ihrer Schuld: Ihr Verbrechen scheint ihr auf jedem Grabstein aufgeschrieben zu sein und in jedem Windhauch hört sie nur einen Vorwurf („In ogni tomba sculto in cifre spaventose il mio delitto io leggo! Il murmure d'ogn'aura mi par voce che un rimprovero tuoni!“), vgl. Partitur S. 281 ff. bzw. Klavierauszug S. 113 f.

<sup>209</sup> Vgl. Partitur S. 123 bzw. Klavierauszug S. 97, T. 118-120.

T.118

Lina

Sti.

(klingender) Dom.7

Moll 4

6

Dom.2

Dom.7

Abb. 2 – 38 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

Wenn wir hier über eine ähnlich signalisierende Rolle der „Teufelsmühlen“-Harmonik reden müssen, die wir bereits in *Rigoletto* und *Luisa Miller* festgestellt haben (vgl. Unterkap. *Das Satzmodell (Version A) ohne Modifikation*), so geschieht dies zum einen auf der dramaturgischen Ebene, da auch hier das Ereignis in der Handlung (Stiffelio vermisst den Ehering) als durch die „Teufelsmühlen“-Harmonik gekennzeichnete erster Punkt erkannt werden kann, von welchem aus dann der Konflikt seinen Lauf nimmt – ungeachtet dessen, dass die Aspekte Ausweglosigkeit und Schuld hier mit einer letztendlich weniger tragischen Färbung in Erscheinung treten, da die Geschichte am Ende nicht in eine Tragödie mündet. Ebenso wichtig erscheint der Aspekt des Erschreckenden und folglich der Schrecken von Lina, die ihrem unvermittelt aufgeregten Mann Rechenschaft schuldig ist.

Dieser sehr wichtige kleine Abschnitt mit der Version B soll dabei im Vorgriff auf die späteren Erläuterungen in der vorliegenden Arbeit bereits an dieser Stelle hinsichtlich der Funktion von Verdis Kompositionstechnik als „Word painting“ kurz erläutert werden. Die Bedeutung dieser Funktion hatte bereits Emanuele Senici im Kapitel „Singing a

madrigal“<sup>210</sup> in seinem bereits erwähnten Beitrag „Words and music“ verdeutlicht. (Zu einer umfangreichen Auslegung der Thematik vgl. Kap. *Quintparallelen als „Word painting“ und als satztechnische Selbstreflexion.*)

Wenigstens so relevant oder womöglich noch relevanter als die den Ansatz der Konfliktlinie signalisierende Rolle der „Teufelsmühle“ kann die zweite Bedeutungsebene des satztechnischen Phänomens erachtet werden. Auf dieser kann der *Ring* („L’anello“) nicht nur als Gegenstand der Geschichte erkannt werden, sondern auch als plastische Andeutung des musikalischen Geschehens, d.h. als Bezugnahme auf die Satztechnik mittels dieses kurzen Abschnitts mit dem besagten Wort in der Mitte.

Wenn Senici nun vor allem in *Falstaff* auf Momente hinweist, „in which the music becomes self-referential“<sup>211</sup>, so sei hier auf diesen bei Verdi gar nicht so selten in Erscheinung tretenden Faktor seiner Kompositionstechnik (und zugleich seiner Persönlichkeit) schon in Vorausdeutung auf spätere Stellen der vorliegenden Dissertation aufmerksam gemacht – und dabei auf den *Kreis* als Zirkelphänomen des vollständigen Satzmodells hingewiesen. Sowohl die Version A als auch die Version B lassen sich, wie dies weiter oben erläutert wurde, im „Kreis“ bis zur Ewigkeit spielen, auch wenn bei der Version A die Kleinterzachse durch den Verminderten eine zusätzliche semantische Bedeutung erlangen kann (wie dies bereits mehrfach angedeutet wurde).

Wir haben gesehen, dass Verdi die Harmonieprogression in ihrer ausgedehnten bzw. in der Oktave vollständigen Form sowohl als Modulationsmodell als auch als Lehrbeispiel für das Präludieren kennenlernte. Die an der untersuchten Stelle wahrnehmbare kurze Andeutung des Zirkels durch vier Harmonien inkludiert dabei schon durch die ersten drei Klänge die Kreuzung zweier Stimmen (hier sind es die ersten Violinen und die tiefen Streicher) und den Austausch zwischen den Positionen des Dominant-Septakkords und seiner Umkehrung als Sekundakkord. Man beachte auch, dass Verdi das Wort „L’anello“ von Lina bezeichnenderweise bei dem erreichten Sekundakkord erklingen lässt und mit dessen Abklingen auch vom Sekundakkord zum nächsten Dominant-Septakkord – der jedoch noch Teil des Modells ist – weiterschreitet.

Dass einzelne Worte über ihre Bedeutung hinaus zugleich auf die Kompositionstechnik anspielen, werden wir in Bezug auf die „Teufelsmühle“ an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit auch noch in *La traviata* beobachten können – wo Verdi das Austreten aus dem Sequenzmodell kennzeichnet.

---

<sup>210</sup> Senici, *Words*, S. 106-110.

<sup>211</sup> Ebd., S. 108.

So wie sich bei der Version A der „Teufelsmühle“ eine Modifikation durch die Veränderung des Dominant-Septakkords gezeigt hat, insofern als diesem die Septim „weggenommen“ wurde und stattdessen ein Dur-Klang ertönte, so ist auch diese Art der Modifikation auch in der Version B in der *Preghiera* im zweiten Akt von *La forza del destino*<sup>212</sup> (Abb. 2-39) nachzuvollziehen. In der vier Klänge der „Teufelsmühlen“-Harmonik umfassenden Passage – begonnen mit einem klingenden Dominant-Septakkord –, kehrt, nach dem Moll-Quartsextakkord und dem Sekundakkord, der Dominant-Septakkord ohne seine Septim wieder (diese wird nämlich erst im anschließenden Klang zur „Verfügung gestellt“ – allerdings nicht als chromatisch, sondern als ganztönig erreichter Basston).

Als charakteristisch und zugleich bestätigend für die in ihrem Dominant-Septakkord „septimlose“ Konkretisierungsform muss auch hier die Beziehung zwischen Text und Musik festgehalten werden. Die Erscheinung des Wortes Herr („Signor“) erinnert an jene Beispiele, in welchen sich diese Behandlung des Dominant-Septakkords mit der Ehrfurcht im Sinne des Erhabenen verknüpfte – in der vorliegenden Arbeit erwähnt zunächst bezüglich Haydns *Schöpfung* („Der Herr ist groß in seiner Macht“, Abb. 2-23). Man vergleiche dazu auch das oben gesichtete Beispiel aus dem *Dies irae* in Verdis *Requiem* (Abb. 2-32) in einer der hiesigen „pietà, Signor“ entsprechenden Aussage: dort war die Bitte um Erbarmen des Herren als „salva me fons pietatis“ zu hören.

+ Leonora, Preziosilla, Trabucco, Studente, Alcade

The image shows a musical score for Act 2 of G. Verdi's *La forza del destino*. It features three vocal parts: Contadine (soprano), Mulattieri (bass), and a piano accompaniment. The lyrics are: "-tà, pie - tà, pie - tà, Si - gnor, pie -". The piano part includes a *cresc.* marking and a dynamic *f*. At the bottom, a harmonic analysis identifies the chords: Dom.7, Moll 6, Dom.2, and Dur 3-Kl.

Abb. 2 – 39 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2

<sup>212</sup> Vgl. Partitur S. 157 bzw. Klavierauszug S. 85.

### 2.3.3.2 Der „Omnibus“

Während die Version A des „Teufelsmühlen“-Modells mit Beteiligung des verminderten Vierklangs überaus zahlreich und die Version B seltener in Verdis Gesamtschaffen zu registrieren ist, kommt das mit der Version B eng verwandte „Omnibus“-Modell in seiner nichtmodifizierten Klangfolge nur sehr gelegentlich vor.

Eine von Yellin identifizierte Stelle<sup>213</sup> im dritten Akt von *Rigoletto*<sup>214</sup> konnten wir schon im Unterkapitel der vorliegenden Arbeit *Die Verdi-Rezeption von Victor Fell Yellin in Bezug auf den „Omnibus“* kennenlernen. Die „Omnibus“-Progression erklingt hier rückläufig, d.h. mit dem Quintsextakkord an letzter Stelle (Abb. 2-40) und bei aufsteigender Basschromatik. Yellin hat keinerlei außermusikalische Konnotation angedeutet, und auch die Autorin der vorliegenden Arbeit muss feststellen, dass hier keiner der bislang beschriebenen Zusammenhänge erblickt werden kann. Ein Grund dafür kann darin liegen, dass an dieser Stelle des Quartetts die vier Charaktere, wenngleich paarweise (Maddalena und der Herzog auf der einen Seite und Gilda und Rigoletto auf der anderen), jeweils mit ihren „eigenen Anliegen“ beschäftigt sind, was einen einheitlichen Ausdruck nicht identifizieren lässt: Während Maddalena und der Herzog miteinander flirten, singt Gilda von ihrem betrogenen, angst erfüllten Herzen, auf die Rigolettos pragmatische Reaktion zu hören ist, dass ihr Weinen nichts helfe. In Anbetracht der weiteren Stellen in *Rigoletto* mit „Teufelsmühlen“-Fortschreitungen scheint jedoch auch diese Stelle als eine der Komponenten zu der sich letztendlich erfüllenden Fluchterfüllung, der *maledizione* als Essenz der Oper<sup>215</sup> beizutragen, da in diesem „Omnibus“ auch Maddalena – jener Charakter des Sujets, dessen Zuneigung dem Herzog gegenüber „das Objekt“ des Berufsmörders Sparafucile verändern wird – aufscheint. Detaillierter wird dies im Unterkapitel *„Teufelsmühlen“-ähnliche Klangwirkungen* in der vorliegenden Arbeit erörtert.

---

<sup>213</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 38 f.

<sup>214</sup> Vgl. Partitur, S. 278 bzw. Klavierauszug S. 291, T. 72-73.

<sup>215</sup> Zur Wichtigkeit und entscheidenden Bedeutung des Fluches in der Oper vgl. Egon Voss: „Rigoletto“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 435-445, hier S. 437 f., *Kommentar*.

Gil. -go - - scia non scop-piar, no, no, non dcop - piar.  
 Madd. ad un si-mi-le scher-za - re, mio bel si - gnor!  
 Duca sol tu puo - i le mi - e pe-ne con-so-lar.\_\_\_\_  
 Rig. -le, no, non val, no, no, non val;  
 col canto

7 (kling.) 6 (kling.)  
 Dom.7 | Dom.2 | Moll4 | Dom.7 | Dom.5 |  
 "OMNIBUS" (rückläufig)  
 "Teufelsmühle" Version B

Abb. 2 – 40 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3

Ein weiteres Beispiel für den „Omnibus“ kann im zweiten Akt von *Luisa Miller*<sup>216</sup>, bei der Begegnung von Walter und Wurm als kurze, rein instrumentale (nur Streicher) Erscheinung ebenfalls in rückläufiger Version (aufsteigende chromatische Basslinie) beobachtet werden (Abb. 2-41). Eine mit der „Teufelsmühle“ verwandte Konnotation ist jedoch auch an dieser Stelle nicht festzustellen – was auch daran liegt, dass die Passage als reiner Orchestersatz erklingt. Walter bezeichnet seinen Sohn im vorangehenden Satz als undankbar („Ingrato figlio!“) und in dem direkt auf den Abschnitt folgenden Text – der auch in einer veränderten musikalischen Textur mit Vorzeichen- und Tempowechsel erklingt – erzählt er, dass er das hohe Erbe des Cousins nur seines Sohnes willen begehrt habe („L’alto retaggio non ho bramato di mio cugino, che sol per esso!“).

<sup>216</sup> Vgl. Partitur S. 289 bzw. Klavierauszug S. 250, T. 49-50.

Walter

In - gra - to fi - glio!

Dom.7 | Dom.2 | Moll4 | Dom.7 | Dom.5

"OMNIBUS" (rückläufig)

"Teufelsmühle" Version B

Abb. 2 – 41 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

In der 1880 in Mailand uraufgeführten Komposition *Ave Maria volgarizzata da Dante*<sup>217</sup> für Sopran und Streicher findet sich ein weiteres Beispiel für einen „Omnibus“ (Abb. 2-42). Der „Omnibus“ fungiert hier als Bestandteil einer längeren harmonischen Progression, deren wesentliches Element der Halteton *fis* ist; es entspringt dem Rezitieren als Anlehnung an den liturgischen Brauch<sup>218</sup> am Beginn des Sopran-Solos. Als musikalisches Modell mit zwei „Pedaltönen“, von denen eins auf dieses *fis* verlegt werden kann, eignet sich der „Omnibus“ kompositionstechnisch hervorragend, um eine Passage zu verlängern, welche durch einen schon früher konstant bleibenden Halteton charakterisiert wird. Wie wir auch der Abbildung entnehmen können, bildet sich der Beginn des zusammenhängenden musikalischen Abschnitts durch die Übernahme der Bratschen vom *fis* aus den zwei Takten mit „vergine Maria“ des Soprans; und selbst das ist schon die Fortsetzung der auf diesem *fis* deklamierten *sotto voce* Rezitation, mit welcher der Sopran seinen Einsatz im Stück überhaupt begann. Auch durch die veränderte Instrumentierung<sup>219</sup> kann der Beginn eines neuen Abschnitts identifiziert werden, dessen verbleibenden drei Stimmen bis zum „Omnibus“ sich halb- und gantzönig bewegen, wobei das *fis* des Soprans im Einklang mit den Bratschen kontinuierlich die gleiche Tonhöhe präsentiert.

<sup>217</sup> Vgl. Partitur, S. 5, T. 30-32.

<sup>218</sup> Vgl. dazu auch Gerhard: „wie das spätere ‘Ave Maria’ im 4. Akt von *Otello* entlehnt Verdi der liturgischen Tradition nur das fast resigniert wirkende Rezitieren des Textes auf einem Deklamationston, und überlässt weitgehend dem dynamisch sehr zurückgenommenen, harmonisch aber umso reicheren Streichersatz mit der dreifach geteilten Violoncelli die Aufgabe, das ‘stille’ Gebet effektiv zu präsentieren.“ Anselm Gerhard: „Kleinere geistliche Kompositionen“, in: in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 570-572, hier S. 572.

<sup>219</sup> Das *h* in der unteren Cello-Stimme ist kein Schreibfehler in der Abbildung: Die C-Saite dieser Cello-Gruppe muss einen Halbton tiefer gestimmt werden, vgl. Partitur S. 4, Anmerkung mit \*. Vgl. dazu auch Klier: „Die tiefe Lage soll also bei der Grundtonart h-Moll eingesetzt werden können, ohne daß ein Kontrabaß verwendet werden muß.“ Klier, *Verdi-Klang*, S. 116.



Die Beibehaltung des Haltetons *fis* scheint – über die Andeutung der liturgischen Tradition hinaus – auch das Ausschlaggebende für die Konnotation mit dem Immer-Andauernden zu sein, insofern als sich der Text als „Iddio è sempre teco“ konkretisiert. Die Vergegenwärtigung des Immer-Andauernden erscheint hier nicht durch einen Ausschnitt aus dem zirkulierend vollständigen „Teufelsmühlen“-Modell mit Andeutung von in sich Zurückkehrendem – wie es an vielen anderen Stellen bei Verdi zu beobachten ist –, sondern durch die Konzentration auf die überdurchschnittliche Dauer eines Haltetons in einem längeren harmonischen Prozess. Dessen letztes Glied konkretisiert sich als „Omnibus“-Modell mit beginnendem Quintsextakkord und Mündung in die Version B der „Teufelsmühle“, der hier als letztem Drittel der gesamten Harmonieprogression keine weitere eigenständige semantische Verknüpfung mehr zugeteilt wird.

T.21 *pp sotto voce*

A - ve re - gi - na, ver - gi - ne Ma - ri - a, pie - na di

Violine I *con sordino*

Violine II *con sordino*

Viola *con sordino*

Violoncello *con sordino* *div.*

Violoncello *con sordino*

T.28

Sopran

gra - zie: Id - di - o è sem - pre te - co: so - pra - gni don - na

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Dom. 5<sup>6</sup> Dom. 7<sup>6</sup> Moll 4<sup>6</sup> Dom. 2<sup>6</sup> Dom. 7<sup>6</sup>

Abb. 2 – 42 G. Verdi, *Ave Maria volgariizzata da Dante*, T. 21-32

Darüber hinaus ist im letzten Finale von *Don Carlos*<sup>220</sup> im Abschiedsduett eine Passage von fünf Klängen als „Omnibus“-Modell mit Quintsextakkord an erster Stelle und bei senkender Basschromatik zu hören (Abb. 2-43). An dieser Stelle singt Carlos davon, dass noch gestern keine menschliche Macht seine Hand von der Élisabeths hätte trennen können („Hier, hier encor, aucun pouvoir humain...“). Eine Konnotation, die bislang in Zusammenhang mit der „Teufelsmühle“ festgehalten wurde, konnte hier nicht registriert werden. Jedoch scheint eine Anspielung auf die Menschenmacht („pouvoir humain“, im Notenbeispiel nicht abgebildet) oder auch auf die Erhabenheit der Liebe – wie sie z.B. auch bei Godvinos „Sempre v’amo“ in *Aroldo* erschien, vgl. Abb. 2-35 – nicht ausgeschlossen zu sein.

The image shows a musical score for Don Carlos, Act 5. It consists of a vocal line for D. Carlos and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "main de cette main, mais aujourd'hui honneur sur mon a-". The piano accompaniment features a sequence of five chords: Dom.5, (klang.) Dom.7, Moll 4, Dom.2, and Dom.7. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *ff*.

Abb. 2 – 43 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 5

#### 2.4 „Teufelsmühlen“-ähnliche Klangwirkungen

An mehreren Stellen in Verdis Opernschaffen lassen sich Harmonieprogressionen beobachten, welche an „Teufelsmühlen“ erinnern und deren Wirkung der „Teufelsmühlen“-Harmonik klanglich auch nahekommmt – trotz einer nicht „regelgerechten“ Klangfolge des Satzmodells. Die Divergenzen zu den in der Fachliteratur als A und B definierten Versionen des Modells entstehen a) durch Vermischen der beiden „Teufelsmühlen“-Modelle; b) durch geringfügige Abweichungen in einzelnen Klängen, oder c) durch Hinzufügung zusätzlicher Zwischenharmonien.

<sup>220</sup> Vgl. Partitur S. 597, T. 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 659, T. 5-6 auf der Seite.

Die Konnotation mit dem Unausweichlichen bzw. dessen Aspekten, die bei Verdis vollständigen „Teufelmühlen“ und ihren Varianten mit modifiziertem Dominant-Septakkord registriert werden konnten, lassen sich bei mehreren der hier dargestellten „Teufelmühlen“-ähnlichen Fortschreitungen erkennen. Allerdings lassen die Klänge in diesen Progressionen die der „Teufelmühlen“-Harmonik innewohnende satztechnische Konsequenz als durchgehend folgerichtige Aneinanderreihung bestimmter Klangtypen vermissen (abgesehen von der bei Verdi häufigen Klangfolge in der Kombination der Versionen A und B).

#### 2.4.1 Die bei Verdi häufige Klangfolge in der Kombination der Versionen A und B

##### 2.4.1.1 Die Progression im ersten Akt von *Simon Boccanegra*

Eine von Verdi ziemlich häufig genutzte Progression der Klangfortschreitungen der „Teufelmühlen“-ähnlichen Harmonik lässt sich als eine Kombination von den Versionen A und B registrieren.

Diese Mischung bildet – am häufigsten für die Länge von vier Klängen – ein harmonisches Gebilde ab, welches den verminderten Vierklang von der Version A, den Dominant-Septakkord sowie den Moll-Quartsextakkord von beiden Versionen und den Sekundakkord von der Version B bei absteigender Basschromatik in sich vereint. Die Konkretisierung als immer die gleichen Klänge beinhaltendes konsequentes und „ewig“ laufendes Fortschreitungsmodell mit sich schrittweise ändernder durchgehender Chromatik wäre die „Teufelmühle“ bei dieser Folge der Klänge nicht vorstellbar: Wie wir im Unterkapitel *Grundlagen zur Struktur der „Teufelmühlen“-Harmonik und zu ihrer Rezeption* sehen konnten, ersetzt bei der Version B der Sekundakkord den Verminderten, d.h., ein und derselbe Basston einer chromatischen Skala erklingt entweder in Verbindung mit dem Verminderten oder mit dem Sekundakkord<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup> Anhand der Ableitung des vollchromatischen authentischen Kleinterzzirkels (was der Version B entspricht) aus dem halbchromatischen (analog zu Version A), erscheinen in Peter Giesls Bsp. 16 b beide Zuweisungen zu demselben Basston, der dadurch eine Wiederholung in der Abbildung erfährt, die der Autor als „stagnierende Fortschreitungen“ mit Pfeilen kennzeichnet, vgl. Giesl, *Von Stimmführungsvorgängen*, S. 393, Notenbeispiel 16 auf S. 391. Siehe auch Dittrich, *Teufelmühle*, S. 114. Den vollchromatischen Kleinterzzirkel veranschaulicht Giesl am Beispiel eines Ausschnittes von Chopins *Polonaise-Fantaisie* op. 61, T. 177-180, vgl. Giesl, *Von Stimmführungsvorgängen*, S. 394, Notenbeispiel 19, welcher als ersten der Klänge in der Progression die Sekundumkehrung eines Verminderten (als *g-ais-cis-e*) hat, während die weiteren beiden dem Kleinterzzirkel angehörenden Basstöne (*e* und *cis*) in Verbindung mit jeweils einem dominantischen Sekundakkord erscheinen. Der Beginn dieses Zitates aus Chopins Komposition stellt somit

Beispiele für diese Konstellation der Klänge in der „Teufelsmühlen“-Harmonik können in der Musikkultur natürlich in mehreren Fällen beobachtet werden: unter anderem erklingen in dem bereits erwähnten und in der Fachliteratur mehrfach rezipierten *a-Moll Rondo* von Carl Philipp Emanuel Bach (Wq 56/5)<sup>222</sup> – dessen umfangreiche „Teufelsmühle“ in den Takten 143-155 eine symmetrisch angelegte Mischung aus den, den beiden Versionen A und B zugehörigen „Teufelsmühlen“-Segmenten darstellt – die ersten vier Klänge der „Teufelsmühle“ (T. 143-146) in genau dieser Disposition<sup>223</sup>.

Wie noch zu sehen sein wird, verknüpfen sich auch mit dieser Formel in Verdis Schaffen meistens solche inhaltlichen Punkte, die – das Sujet oder die Gefühlslage der Charaktere betreffend – den bislang mit den „Teufelsmühlen“ auftretenden semantischen Bezügen entsprechen oder als mit denen vergleichbare Konnotationen erkannt werden können. Auffallend häufig tritt hierbei die Verbindung mit dem Tod oder der Todesnähe auf. In diesem Zusammenhang erscheint es nicht als zufälliger Sachverhalt, dass all dieser Zitate die absteigende Basschromatik aufweisen. Nicht als Andeutung einer Zirkulation mit determinierter Wiederkehr gleicher Klangtypen und mit Zugehörigkeit des Verminderten zu desselben Kleinterzzirkels (wie in der „Teufelsmühle“ A) mutet hier die fallende *Lamento*-Linie den Tod an: Das Ausweglose entspricht hier der Richtung des Abstieges.

Auch für diese von Verdi mehrfach verwendete Formel der Kombination in der besagten Harmonik dient *Simon Boccanegra* als Ausgangspunkt für die Veranschaulichung in seinem weiteren Schaffen.

Wenn Amelia in ihrer Arie am Beginn des ersten Akts<sup>224</sup> („Come in questo'ora bruna...“) vom Meer, den Wellen, dem Mond und nicht zuletzt: von ihren grausamen Erinnerungen an die Vergangenheit singt, werden wir Zeuge einer Klangprogression, welche sich in der besagten Kombination der Version A mit ihrem charakteristischen verminderten Vierklang (am Beginn der Fortschreitung) sowie der Version B mit ihrem charakteristischen Sekundumkehrung des Dominant-Septakkords (am Schluss) konkretisiert (Abb. 2-44). Währenddessen sind die in der Mitte befindlichen Klänge – der

---

genau jene Konstellation von vier Klängen in der „Teufelsmühlen“-Harmonik dar, welche als Kombination der Versionen von A und B bei Verdi eine häufige Verwendung findet.

<sup>222</sup> Vgl. Unterkapitel *Grundlagen zur „Teufelsmühlen“-Harmonik und zu ihrer Rezeption* in der vorl. Arbeit

<sup>223</sup> Das Beispiel von C. Ph. E. Bach wird auch von Yellin für die „Omnibus“-Theorie zitiert, vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 16, Ntbsp. 12. Weitere Zitate für eine solche Klangfolge finden sich in der Abhandlung des Autors als modifizierte „Omnibus“-Progressionen von Beethoven, Halévy, Meyerbeer und Brahms, vgl. die Notenbeispiele 23, 34, 35, 63.

<sup>224</sup> Vgl. Partitur S. 88 bzw. Klavierauszug S. 52.

Dominant-Septakkord sowie der Moll-Quartsext-Akkord – gemeinsame Klänge der beiden Versionen. Der Einsatz dieses „Gemisches“ hat seine Funktion als Vorbereitung für die Kadenz in b-Moll, die durch das „Stehenbleiben“ des in der nebentoneinstellig umschriebenen Moll-Quartsextakkords schon vorausgedeutet wird.

Am. a - tra, cru - del, quan - do la

Verm. (kling.) (Dom.7) Moll4 (kling.) 6 (Dom.2)

von der Version A von der Version B

Abb. 2 – 44 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Der gemeinsam mit der Kombination der „Teufelsmühlen“-Varianten erklingende Text vergegenwärtigt deutlich die Verbindung zum Grausamen und dem Tod: Unmittelbar nach der plötzlichen Verdunklung der Musik und nach akzentuierten und synkopierten „Seufzer“-Gesten der Streicher erinnert sich Amelia an die dunkle Nacht, in welcher die sterbende Amme sie mit ihren letzten Worten segnete („La notte atra, crudel, quando la pia morente sciamò: Ti guardi il ciel!“).

#### 2.4.1.2 Die Progression in Verdis weiterem Schaffen

Auch der folgende Ausschnitt im Violetta-Alfredo Duett des 3. Akts von *La traviata*<sup>225</sup> präsentiert die gleiche Harmonieprogression (Abb. 2-45).

<sup>225</sup> Vgl. Partitur S. 376 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 380, T. 308-309.

T. 308

Violetta  
al no-stro a- mor!... oh mi - o Al - fre - do,

Alfredo  
il tuo do - lor, oh mia Vio - let - ta,

*ff* *f*

Verm. (klingender) Dom7-Akk. Moll 4-Akk. Dom.2-Akk.  
von der Version A von der Version B

von Verdi häufig verwendete Formel in der Kombination

Abb. 2 – 45 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3

Wenn Victor Fell Yellin dasselbe Beispiel in seiner Abhandlung als „an omnibus with four of the five omnibus chords“<sup>226</sup> anführt, so muss auf den ersten Klang der Harmoniefolge hingewiesen werden, der hier mit dem *cis* als vermindertem Vierklang erklingt und bei einem „Omnibus“-Modell – das ja gar keinen Verminderten enthält – als Quintsext-Umkehrung eines Dominant-Septakkords (also mit *c*) erklingen müsste. Schon Marie-Agnes Dittrich bemerkt und korrigiert diese Inkonsequenz von Yellin mit dem Hinweis, dass die Stelle nicht den „Omnibus“, sondern die „Teufelsmühle“ darstelle<sup>227</sup>. Dies bedarf allerdings in Anbetracht der Tatsache, dass der erste Klang als Verminderter sowie der vierte als Sekundakkord erscheinen, der weiteren Ergänzung, dass bei einer konsequenten „Teufelsmühle“-Klangfolge als Version A oder als Version B hier entweder auch an vierter Stelle ein Verminderter (Variante A) oder auch am Beginn ein Sekundakkord etwa mit einem *ges* (Variante B) stehen müsste. Es bleibt also festzuhalten, dass die Stelle mit ihren über den gemeinsamen Dominant-Septklang sowie den gemeinsamen Moll-Quartsext-Klang hinausgehenden entweder für das eine oder das andere Modell charakteristischen Klängen eine Mischung der genannten Modelle darstellt.<sup>228</sup>

<sup>226</sup> Yellin, *Omnibus*, S. 39.

<sup>227</sup> Vgl. Dittrich, *Teufelsmühle*, S. 110.

<sup>228</sup> Von der Theorie des „Omnibus“-Modells ausgehend erkennt Yellin auch bei solchen Harmonieprogressionen, bei denen – außer dem Dominant-Septakkord und dem Moll-Quartsextakkord – der verminderte Vierklang genauso vorhanden ist wie der Sekundakkord und die damit auch als die benannte

Die etwa im gesamten dritten Akt der Oper vorhandene „Todes“-Atmosphäre artikuliert sich an dieser Stelle in dem Satz Violettas, dessen Ende mit der „Teufelsmühle“ zusammenfällt: dass nämlich ihre Liebe ein furchtbares Ende haben werde („Alfredo mio... oh il crudo termine serbato al nostro amor!“). Die Bezugnahme auf die erhabene Liebe kann hier ebenfalls als Faktor der Konnotation erachtet werden.

Verdi scheint aber von dieser kurzen Harmonieprogression in *La traviata* überhaupt auf diese Art und Weise Gebrauch zu machen: Die von den beiden Autoren zitierte Stelle im Duett des 3. Akts stellt nicht die erste „gemischte“ Folge der besagten vier Klänge in diesem Werk dar.

Um einen Halbton tiefer kann man bereits an einer früheren Stelle desselben Duetts<sup>229</sup> die genau gleiche Klangwirkung – wenngleich in einem sehr andersartigen musikalischen Kontext – wahrnehmen (Abb. 2-46). Die Harmonien 1–3 sind die bestimmenden Akkorde von der Version A der „Teufelsmühle“, während in den Harmonien 2–4 die Klänge der Version B zu erkennen sind. Die Identifizierung der in zweitaktigem Wechsel auftretenden Klänge erfolgt zwar für die Zuhörerschaft durch das jeweilige Weiterschreiten des Basses (mit Beteiligung von einem *eis* vor jedem *fis*) weniger deutlich, andererseits kann die ständig wiederholende pochende Bewegung der den „restlichen“ Teil des Akkords spielenden Instrumente (hier die rechte Hand des Klaviers) diesen unter Umständen „störenden“ Effekt mildern.

---

Kombination der Versionen A und B der „Teufelsmühle“ registriert werden können, eine geringfügige Modifikation des „Omnibus“-Modells. Vgl. dazu Yellin, *Omnibus*, S. 32, Ex. 31 (vorletzter Klang); S. 34, Ex. 34; S. 58, Ex. 63.

<sup>229</sup> Vgl. Partitur S. 365 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 370 f., T. 198-205.

Più mosso (♩ = 144)  
T. 198

Violetta  
(desolato) Fu nul-la! An - ni - na, dam-mi a ve-

Alfredo  
(Ahi cru - da sor - te!)

Più mosso (♩ = 144)

Verm. ----- Verm. ----- Dom.7 -----

v o n V e r d i h ä u f i g

- sti - re...

A - des - so!... At - ten - di...

Dom.7 ----- Moll 6 4 ----- Moll 6 4 -----

v e r w e n d e t e F o r m e l i n d e r

alzandosi

No... vo - glio u - sci - re.

(kling.) Dom.2 ----- (kling.) Dom.2 -----

K o m b i n a t i o n

Abb. 2 – 46 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3



Beide „Teufelmühlen“-ähnliche Passagen in *La traviata* stellen mit ihren chromatischen Basslinien die Art der „Teufelmühlen“-Harmonik dar, die mit dem Bass abwärts schreitet. Dies erscheint wie erwähnt in Übereinstimmung mit der *Lamento*-artigen gedrückten Atmosphäre, die – ob vordergründig oder im Hintergrund – die gesamte Oper auszeichnet. Zudem fällt im letzten Notenbeispiel auf, dass die absteigende Richtung nicht bloß die insgesamt zweitaktig fallende Basschromatik, sondern in viel kleineren Einheiten auch die Singstimmen betrifft, die vor jeder Pause absteigen. In diesem Zusammenhang ist auf Hubert Stuppner hinzuweisen, der auf die Relevanz des *Fallens* für die gesamte Oper überhaupt aufmerksam macht; dies betreffe sowohl die technische Beschaffenheit von Violettas Singstimme („Alle wesentlichen Motive Violettas sind fallend, Kadenzen als Entspannung, die im psychoanalytischen Sinne wörtlich genommen sind“<sup>230</sup>) als auch ihre Gefühlswelt mit ihrer Zuneigung zum Schicksalhaften: „Ihre [Violettas, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] Reaktion ist der gebrochene Widerstand, die Resignation, die fatalistische Stimmung der Dinge, die mit ihr geschehen; das Gesetz des Fallens ist, was sie kennzeichnet.“<sup>231</sup> In dieser – sowie in der folgenden – Beschreibung Stuppners kommt auch jener, für die Oper umfassend charakteristische Punkt zum Vorschein – ungeachtet der Frage, welche Auffassungen andererseits über Zweck und Effekt des Beitrags begründet oder unbegründet sein könnten<sup>232</sup> –, welcher auch für die Nachvollziehbarkeit der Konnotation ausschlaggebend ist: der Fatalismus, die Ausweglosigkeit und die Unabwendbarkeit der Geschehnisse. „Die psychoanalytische Schlüssigkeit dieser Musik ist gerade die, daß sie sich nicht gegen die Aussichtslosigkeit des Schicksals verrennt [...], sondern daß sie sich ins Dahinsiechen der fallenden Kadenzen [...] einfügt“<sup>233</sup> – so Stuppner.

Hinsichtlich der Tatsache, dass sich die zuletzt abgebildete Harmonieprogression (die im Duett früher erklingt als das erste hier erwähnte *Traviata*-Beispiel) als Modell und auf jeden Fall als ein vom harmonischen Fortgang bestimmtes in sich geschlossenes Klangereignis auszeichnet, soll darauf hingewiesen werden, dass auch hier, wie oft bei Verdi, der für das Sujet gültige Text zugleich als Ausdruck des kompositionstechnischen Verfahrens fungieren kann: Exakt am Ende der Harmonieprogression erklingt das Wort

<sup>230</sup> Hubert Stuppner, „La Traviata oder: die sinnliche Aufdringlichkeit von Musik“, in: *Giuseppe Verdi, Musik-Konzepte* 10, München (Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag) zweite, revidierte Auflage 2001, S. 39-46, hier S. 43.

<sup>231</sup> Ebd., S. 42.

<sup>232</sup> Vgl. dazu die kritischen Anmerkungen von Anselm Gerhard in Bezug auf Stuppners Abgabe eines Urteils über den ästhetischen Wert und auf die Zuschreibung einer Regressivität der Partitur von *La traviata*, Anselm Gerhard: „L'arte della fisionomia vocale. Profili melodici in *Simon Boccanegra*“, in: *Studi Verdiani* 23 (2012-2013), S. 71-82, hier S. 80 f.

<sup>233</sup> Stuppner, *Traviata*, S. 43.

„uscire“: wie ein deutlich in Sprache gesetztes Zeichen für das Verlassen des bisherigen Verlaufs in der „Teufelsmühlen“-Harmonik. Zwar wird eine solche Übereinstimmung in der englischen Übersetzung im Klavierauszug der neuen kritischen Ausgabe vollkommen ignoriert durch die Angabe: „I must hurry“<sup>234</sup>, jedoch bedeutet das italienische Wort „uscire“ eindeutig so viel wie *ausgehen, hinausgehen, austreten, entgleisen*. Ein weiteres Beispiel einer solchen Reflexion des eigenen satztechnischen Verfahrens sahen wir schon in *Stiffelio* in Zusammenhang mit dem „Ring“ und der Andeutung der kreisenden Innenstruktur der „Teufelsmühlen“-Harmonik; auch dort waren es die drei Klänge, die sich bei ihrem „Austausch“ um den Moll-Quartsextakkord als Andeutung einer klanglichen Konsequenz erwiesen. Die Vermutung liegt nahe, dass Verdis Verwirklichung auch hier als eine von doppelbödigem Verständnis gekennzeichnete angesehen werden muss, und dass sich in der Bezugnahme auf den Text der Protagonistin nicht nur die in den dramatischen Dienst gestellte Umsetzung des Inhalts widerspiegelt, sondern gleichzeitig auch über die sachlich-pragmatische, satztechnische Kontrolle des Komponisten Auskunft gegeben wird. Wie noch im späteren Verlauf der Arbeit zu sehen sein wird, ist Verdi diese Art mehrfacher Andeutung verschiedener Verständigungsebenen durch ein und dasselbe kompositionstechnische Ereignis – was nicht selten mit einer milden Ironie (auch Selbstironie) einhergeht – überhaupt nicht fremd.

Verdi wendet diese Formel in der „Teufelsmühlen“-Harmonik bei absteigender Basschromatik noch häufiger an: Die eben in *Simon Boccanegra* und in *La traviata* (mehrfach) vorgestellte Folge ist auch noch in *Attila*, *Il trovatore*, *I due Foscari*, *Il corsaro*, *Luisa Miller* und *Les Vêpres Siciliennes* (Auslegungen siehe weiter unten) zu finden. Dabei kann dem rein instrumentalen Abschnitt in der *Sinfonia* von *Luisa Miller* sowie zwei Progressionen in *Les Vêpres Siciliennes* hinsichtlich der Konnotation jedoch kein aussagekräftiges Ergebnis zugesprochen werden, auf diese drei zuletzt erwähnten Stellen wird entsprechend im Unterkapitel „*Teufelsmühlen“-Harmonik ohne oder mit instabiler Konnotation* Bezug genommen.

Den gleichen Beginn der Klangfolge mit den besagten vier Klängen hat Verdi im zweiten Finale von *Attila*<sup>235</sup> noch weiter in der Konsequenz einer „Teufelsmühlen“-Folge ausgebaut. Nach dem Sekundakkord lässt der Komponist auch noch einen „regelrechten“ Dominant-Septakkord für das plötzliche Ende der „Teufelsmühlen“-Harmonik erklingen,

---

<sup>234</sup> Vgl. Klavierauszug S. 371, T. 205-206.

<sup>235</sup> Vgl. Partitur S. 302 bzw. Klavierauszug S. 192 f., T. 294-298.

wodurch eine eigentliche „Teufelsmühle“ in der Version B, aber mit einem vorangehenden verminderten Klang am Beginn des Modells entsteht (Abb. 2-47). Wie könnte man hier noch eindeutiger das Schicksalhafte als Konnotation erkennen als durch Odabellas „Oh momento fatal!“-Aussage, deren letzte Silbe mit diesem letzten Klang der Klangprogression endet.

The image shows a musical score for Act 2 of Verdi's *Attila*. It includes vocal lines for Oda, Attila, and the Chorus (Tenors and Basses), and a piano accompaniment. The lyrics are: Oda: "fer-ma! è ve - le - no! (Oh mo-men-to fa - tal!)"; Attila: "-co! Chi il tem - pra - va? I - o!"; Chorus: "Che a - scol - to!". The piano part is marked *ff*. Below the score is a harmonic analysis diagram showing the sequence of chords: Verm., (klang.) Dom.7, Moll 4, Dom.2, and Dom.7. A box labeled "von der 'Teufelsmühle' A" covers the first three chords, and another box labeled "'Teufelsmühle' B" covers the last two. A final box at the bottom indicates "von Verdi häufig verwendete Formel der Kombination".

Abb. 2 – 47 G. Verdi, *Attila*, Akt 2

Auch in *Il trovatore*<sup>236</sup> hört man die besagte Formel: Mit genau den gleichen Klangtypen wie im vorangehenden Beispiel aus *Attila* und auch mit der gleichen Ergänzung der häufigen Folge von vier Akkorden zu fünf, d.h. mit dem Dominant-Septakkord als letztem Klang der „Teufelsmühlen“-Harmonik, erscheint die folgende Klangfortschreitung im vierten Akt (Abb. 2-48). Ebenfalls kann auch hier aus analytischer Perspektive entweder eine „Teufelsmühle“ in der Version B registriert werden, welche um

<sup>236</sup> Vgl. Partitur S. 406 f., T. 65-72 bzw. Klavierauszug S. 329.

den für die erste Harmonie aus der Version A entliehenen (verminderten) Vierklang am Beginn ergänzt und somit zu einer noch längeren „Teufelsmühlen“-ähnlichen Harmonieprogression erweitert wurde oder eine „Teufelsmühlen“-Progression, deren Klänge von 1 bis 3 der Version A, während jene von 2 bis 5 der Version B angehörig sind.

Wiederum fällt Verdis deutliche Abgrenzung der besagten Klangprogression vom bisherigen harmonischen Geschehen durch einen Takt- und einen Tempowechsel bei dem beginnenden Verminderten auf: Ein Indiz für das Hervorheben der Harmonik mit ausdrücklicher Bedeutung.

Auch hier scheint sich die Verknüpfung des satztechnischen Phänomens mit der Thematik des unausweichlichen Todes zu bestätigen: Die Harmonie-Progression erklingt während Azucenas erneuter – und in die furchtbaren Details der Verbrennung gehender – Erzählung von der einstigen Ermordung ihrer Mutter am Scheiterhaufen („Mira la terribil vampa...“).

**Allegro**

Diagram illustrating the harmonic structure of the music, showing the relationship between the "Teufelsmühle" A and B progressions and the combination of elements.

Annotations in the diagram:

- Verm.7
- Dom.7
- von der "Teufelsmühle" A
- "Teufels-
- von Verdi häufig verwendete Formel der
- Moll 6/4
- Dom.2
- Dom.7
- mühle" B
- Kombination

Abb. 2 – 48 G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 4

Wenn nach dem Terzett im zweiten Akt von *I due Foscari*<sup>237</sup> der von Rachegefühlen erfüllte Loredano zur Szene hinzukommt und Jacopo zum Gehen auffordert, werden die besagten vier Klänge in der gleichen Folge wie oben, bei Streicher-Tremoli und einer oberen Ostinato-artigen Halbton-Pendelbewegung in der Flöten- und Klarinetten-Stimme hörbar (Abb. 2-49). Interessant ist, dass sich daraus nach dem Ablauf der vier Klänge der „Teufelsmühlen“-Fortschreitung – die Richtung für einen Moment ändernd – ein chromatisches Kreismotiv in der „Oberstimme“ bzw. in der „Unterstimme“ des vierstimmigen Satzgerüsts der Harmoniefortschreitung entwickelt. Die Stimmen tauschen sich kontinuierlich aus und schaffen durch ihre Wiederholung ein konsequentes „Feld“ (im Notenbeispiel nur einmal abgebildet) mit einer sich abwechselnden Richtung und der Folge von Moll-Quartsextakkord, klingendem Dominant-Septakkord, Moll-Quartsextakkord und klingendem Sekundakkord – d.h. den drei bestimmenden Klängen der „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version B.

Die Konnotation mit dem Schicksalhaften und dem Unausweichlichen im Sujet erscheint in Form der Verbannung (wir haben das auch in *Jérusalem* gesehen, als Gaston vom Gesandten verflucht und verbannt wurde); hier ist es durch Loredanos Text gegeben, der auf die Verbannung als das Urteil des Zehnerrates verweist und es so bald wie möglich durchstrecken will („Raccolto è già il Consiglio; viendi, di là al naviglio che dee tradurti a Creta... Andrai...“).

---

<sup>237</sup> Vgl. Partitur S. 252 f., T. 152-159 bzw. Klavierauszug S. 99 f., vorletzter Takt auf S. 99 bis T. 6 auf S. 100.

Luc. Loredano (freddamente a Jacopo)

-nu ma - no? Rac - col - to è già il Con -

Verm.7 von der "Teufelsmühle" A Dom.7 Moll<sup>6</sup>/<sub>4</sub> (kling.)Dom.2 von der "Teufelsmühle" B

von Verdi häufig verwendete Formel der Kombination

si - glio; vie - ni, di là al na -

Abb. 2 – 49 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2

*Il corsaro*<sup>238</sup> enthält im dritten Akt eine ziemlich lange Passage in motivisch und ästhetisch gleichbleibender musikalischer Textur (Abb. 2-50), deren Beginn von der schon oft gesehenen Formel der Kombination gekennzeichnet ist (deren verdeutlichende Beschriftung als „von Verdi häufig verwendete Formel“ jedoch aufgrund des erhöhten Platzbedarfes jedes einzelnen Klangtypus diesmal nicht in der Abbildung erscheint.) Zum beginnenden Verminderten ist zu ergänzen, dass das den Akkord vervollständigende *gis* erst später erklingt.<sup>239</sup>

<sup>238</sup> Vgl. Partitur S. 308 ff. bzw. Klavierauszug S. 165 f.

<sup>239</sup> Auch die der besagten Formel folgende Fortsetzung des harmonischen Verlaufs hat eine an die „Teufelsmühlen“-Harmonik erinnernde Klangwirkung; dadurch, dass der Bass nicht in jedem seiner Schritte eine chromatische Veränderung hat, sondern er den vorletzten Verminderten sowie den letzten Dominant-Septakkord bei gleichbleibendem Bass erklingen lässt – letzteren auch nicht vor einem erwartungsgemäßen Moll-Quartsextakkord, sondern gleich vor einem erneuten Verminderten – ergeben sich jedoch in der Konsequenz weitere Unregelmäßigkeiten. Demzufolge erklingt eine Harmonieprogression von vermindertem Vierklang (mit erst späterem *gis*) – Dominant-Septakkord – Moll-Quartsextakkord – Dominant-Septakkord in Sekundumkehrung – vermindertem Vierklang bei gleichbleibendem Bass – Dominant-Septakkord bei gleichbleibendem Bass – vermindertem Vierklang anstelle des erwartungsgemäßen Moll-Quartsextakkordes.

In dieser *Scena e duetto* von Gulnara und Corrado am Ende der Oper zeugt auch die Textstelle von Verdis folgerichtigem Einsatz eines „Teufelmühlen“-Modells mit Konnotation des Schicksalhaften und des Todes. Der verbitterte Corrado bricht nach einer – das Modell instrumental anfangenden – Orchesterpassage aus und wünscht sich, dass Gott die Blitze des Gewitters auf seinen Kopf hinsteuert: „Sul capo mio discenda, fiero Iddio, la tua fulgore orrenda!“. Eine weitere Verdeutlichung, dass er den eigenen Tod herbeisehnt, folgt mit dem Satz, dass Gott „dieses elende Leben“ endlich „abbrechen“ solle („tronca alfin questa misera vita!“) noch im selben musikalischen Abschnitt nach der besagten Formel in der Kombination der beiden Versionen (nicht mehr hier abgebildet).

(Allegro)

T. 259

*ff*

Tutti

Verm.

tuoni e fulmini

Dom.7-Akk.

tuoni e

(Eine dem Beginn der Harmonieprogression direkt entsprechende Stelle war bereits am Anfang der Oper, zu Beginn des *Preludio* hörbar, welches als seinen ersten Klang eben den verminderten Septakkord ansetzt (vgl. Partitur o. S. [S. 1] *ff* bzw. Klavierauszug o. S. [S. 1] f. T. 1-19). Der Abschnitt fällt dort als „Teufelmühlen“-Segment allerdings noch nicht auf, da ein Wiederauftreten des verminderten Septakkordes mit chromatisch hinuntersteigendem Bass nach den drei charakteristischen Klängen nicht erfolgt.)

fulmini

Moll 4-Akk.<sup>6</sup>

Corrado

Sul ca - po mi - o di -

scen - da, fie - ro Id - di - o, la tua

Dom.2-Akk.

Abb. 2 – 50 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3

#### 2.4.2 Weitere Kombinationen

In Folge der „Teufelmühlen“-ähnlichen Klangwirkungen sei der wohl ungewöhnlichste Fall für die Verwendung der Harmonik in einem dem Modell zwar nahekommenden, es jedoch in keiner definierten Form darstellenden Kontext genannt, welcher im zweiten Finale von *I due Foscari*<sup>240</sup> zu hören ist (Abb. 2-51). Im Grunde

<sup>240</sup> Vgl. Partitur S. 330 f., T. 250-256 bzw. Klavierauszug S. 137 f., Ziff. 29 bis Takt 7 auf Seite 138.



werden in diesem Abschnitt von 13 Takten sogar zwei Harmonieprogressionen mit gegensätzlichen Richtungen der chromatischen Basslinien aneinandergereiht; beide rufen deutliche Erinnerungen an die „Teufelsmühle“ hervor und doch bilden sie beide keine exakte Klangfolge eines Modells.

The image displays three systems of musical notation from G. Verdi's *I due Foscari*, Act 2. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chromatic bass lines and specific harmonic annotations.

**System 1: Loredano**  
 Vocal line: Par - ta... perchè ancor e - si - ta? par - ta lo scia - gu-  
 Piano accompaniment: *ff* and *pp* dynamics. Annotations: Verm., Moll 4-Akk. (with a '6' above the chord symbol).

**System 2: Lucrezia and Lo.**  
 Lucrezia vocal line: La spo - sa, i fi - gli se - gua - no, di - vi - dano il suo fa - to.  
 Lo. vocal line: -ra - to! Ah  
 Piano accompaniment: *ff* and *pp* dynamics. Annotations: Dur Dreikl. (= Dom. 7-Akk ohne Septim), Verm., Dom. 2-Akk.

**System 3: J. and Lo.**  
 J. vocal line: si...  
 Lo. vocal line: Costor ri - man - ga - no: la leg - ge o - mai par - lò.  
 Piano accompaniment: *p* dynamic. Annotations: Dur 6-Akk., Moll 6-Akk., Dur 4-Akk. (with a '6' above the chord symbol), Verm.

Abb. 2 – 51 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2

Sofern die erste Einheit der gesamten Passage in 8 Takten ein „Teufelsmühlen“-Segment von vier Klängen darstellt, von denen an dritter Stelle ein zu erwartender Dominant-Septakkord ohne Septim, d.h. als Dur-Dreiklang, erklingt, kann ein weiteres Beispiel für die mittels des Dominant-Septakkords vorgenommene Modifizierung des Modells in der Version A gewahrt werden.

Das Besondere an diesem Beispiel ist aber, dass zwar die Chromatik im Bass nach den vier Klängen des Segments zunächst weitersteigt, sich jedoch der hierbei erreichte Basston *des* zugleich als Septim des nächsten, die zweite Harmonieprogression beginnenden Klangs darstellt. D.h., an dieser Stelle wird kein „erwartungsgemäßer“ Moll-Quartsextakkord, sondern die Sekundumkehrung eines Dominant-Septakkords präsentiert, der seinerseits eine neue chromatische Basslinie anbahnt – diesmal taktweise abwärts, und dadurch die Veränderung der einzelnen Klangtypen beschleunigend.

Die plötzliche Umdrehung der Chromatik für den zweiten Teil der Passage verknüpft sich dabei mit Kriterien der Harmonielehre, indem eine korrekte, im Bass stufenweise abwärts vorgenommene – und in der jeweiligen Tonart bleibende – Auflösung des Dominant-Septakkords in Sekundumkehrung zwangsläufig die abwärtslaufende Gegenrichtung verlangt. Auch die aus der „Teufelsmühle“ bekannte Reihenfolge der Klangtypen ist hier „durcheinander geraten“: erst nach Vermollung des auflösenden Sextakkords folgt der Quartsextakkord, der hier mit Großterz, d.h. als Dur, auftritt, bis die Harmonieprogression mit dem letzten chromatischen Basston *a* schließlich auf dem erneuten Verminderten stehenbleibt.

Trotz der hier mit ziemlich beträchtlichen Modifizierungen auftretenden Ausführung der „Teufelsmühlen“-Harmonik ist die textlich-inhaltliche Konnotation mit dem Schicksalhaften und dem Vorhandensein des Unausweichlichen durch das Motiv der Verbannung im Sujet erstaunlich konsequent. Die hier in den letzten Minuten des zweiten Finales zugespitzten Ereignisse konzentrieren das Geschehnis auf den bedeutendsten Punkt der Oper: Jacopo Foscari's Verbannung aus Venedig. Nachdem das Urteil eines lebenslänglichen Exils durch den Zehnerrat bekannt gegeben wurde, trägt sich an der Stelle des Sujets, welche dem abgebildeten Abschnitt vorangeht, die mehrfache Bitte um Gnade zu: die Bitte von Jacopo selbst, von seiner Gemahlin Lucrezia sowie von ihrer Vertrauten Pisana, den sonstigen venezianischen Damen und auch dem Senator Barbarigo. Der Feind Loredano, der ein Mitglied des Zehnerrates ist und Rache geschworen hatte, beginnt gleichzeitig mit dem Ansatz der Harmonieprogression seinen feindseligen Satz, mit dem er

Jacopos Verstoßung beschleunigen will und durch den er entschieden darauf hinweist, dass „der Schurke“ Jacopo endlich gehen solle („Parta...perchè ancor esita? Parta lo sciagurato!“).

Bemerkenswert ist, dass seinen Worten, die mit dem ersten Teil der beschriebenen Harmonieprogression verknüpft werden, durch die Positionierung seiner rezitativischen Äußerung, die in einer völlig anderen musikalischen Textur erklingt als der vorangehende sehr intensive und laute Abschnitt mit sechs Solisten und Chor, eine nicht zu unterschätzende Wirkung verliehen wird. Die Botschaft des Unausweichlichen, das Jacopo heimsuchen wird, steigert sich aber bei Loredanos alles besiegelndem zweiten Satz noch deutlicher, wenn er auf Lucrezias Anflehen, sie als Ehefrau und die Kinder sollen doch mit in die Verbannung gehen und an Jacopos Schicksal teilhaben dürfen („La sposa, i figli seguano, dividano il suo fato“), seinen rezitativischen Satz auf nur der Tonhöhe *es* (als ständigem Bestandteil des Akkordgefüges) fortsetzt. Nein, die werden bleiben, meint Loredano und fügt noch als Besiegelung des Schicksalhaften hinzu: „La legge omai parlò“ – das Gesetz habe bereits gesprochen.

Dass die Harmonieprogression – die in dieser spezifischen Ausführung einer „Teufelsmühlen“-Harmonik nahekommst und eine ihr ähnelnde Klangwirkung erzeugt – an dieser Stelle der „Besiegelung“ aufhört, unterstreicht die Annahme, dass es hier von Seiten Verdis eine bezweckte Verknüpfung mit den inhaltlichen Aspekten Ausweglosigkeit und Unvermeidliche gibt. Es sei an dieser Stelle noch einmal an die in der vorliegenden Arbeit bereits behandelte „Teufelsmühle“ im ersten Finale von *I Lombardi* hingewiesen, wo wir ebenfalls der Situation der Verbannung eines Protagonisten begegnet sind – auch mit zum Gehen fordernden Anrufungen, die sich dort als „va!, va!, va!“ und hier als „parta!“ konkretisieren.

Der für einen „Omnibus“ typische „Eröffnungsklang“ Dominant-Quintsextakkord kommt, wie bereits erwähnt, bei Verdi selten in Zusammenhang mit den weiteren Klängen vor, die nur für die „Teufelsmühle“ typisch sind. Ein Beispiel lässt sich aber als Mischung der Version A und dem „Omnibus“ in Takt 50 im ersten Stück der *Quattro pezzi sacri*, im *Ave Maria*<sup>241</sup> registrieren (Abb. 2-52): Bei fallender Basschromatik erklingen nach dem – nur für den „Omnibus“ typischen – Quintsextakkord noch ein (klingender) Dominant-Septakkord und ein Moll-Quartsextakkord, bevor die „Teufelsmühlen“-Harmonik mit einem Verminderten der Version A zu Ende geführt wird.

---

<sup>241</sup> Vgl. Partitur S. 10.

T.49 *estremamente piano*  
*pp Scala enigmatica*

6	(kling.)	6
5	Dom.7	Moll 4 Verm.
vom "Omnibus"		
von der "Teufelsmühle"(A)		

Abb. 2 – 52 G. Verdi, *Ave Maria (Quattro pezzi sacri)*

Zu den „Teufelsmühlen“-ähnlichen Klangwirkungen gehört Monterones Fluch im ersten Akt in *Rigoletto*<sup>242</sup>, welcher bei chromatisch hinuntersteigendem, aber seine chromatischen Schritte nicht bei jedem Klangwechsel vollziehendem Bass sowie chromatisch aufsteigender Oberstimme eine ziemlich lange „gemischte“ Klangfolge enthält (Abb. 2-53). Die Stelle mit dem Fluch von Monterone spricht inhaltlich eine Thematik an, welche sowohl durch den Ausdruck des sterbenden Löwen („leon morente“) als auch durch die Andeutung der Schicksalhaftigkeit eines Fluches durchaus den bislang gesehenen Konnotationen der „Teufelsmühlen“-Harmonik nahekommt. Monterones Fluch solle nicht nur den Herzog, sondern auch den, der über den Schmerz eines Vaters lacht, treffen („Tu, che d’un padre ridi al dolore, sii maledetto!“) – gemeint ist Rigoletto, und wir wissen auch, dass der Fluch sich bewahrheiten wird.

Die besagte Stelle gibt Victor Fell Yellin Anlass das „Omnibus-Modell“ hier teilweise, d.h. in einer unvollständigen Modifizierung, zu erkennen. Sie präsentiere jene charakteristische Eigentümlichkeit des „Omnibus“-Modells, dass während seines Ablaufs in fünf Klängen zwei Liegetöne an allen Akkorden beteiligt bleiben, auf drei Liegeton-

<sup>242</sup> Vgl. Partitur S. 52 bzw. Klavierauszug S. 57, T. 508-518.

Paare („double pedals“) verteilt: auf *g-b, f-as* und *des-fes*<sup>243</sup>. Angemerkt werden soll dabei auf jeden Fall, dass hier der chromatische Bass zwar insgesamt halbtönig abwärts „wandert“, seine Halbton-Schritte aber nicht bei jedem Klangwechsel betätigt werden. So behält er zwischen dem zweiten und dritten Klangtyp seine Tonhöhe (*c*) ebenso wie zwischen dem sechsten und siebenten (*as*), während sich die in der Richtung entgegengesetzte Stimme Monterones bei jedem Klangtyp-Wechsel eine chromatische Erhöhung hat. Insofern kann also die hier inkonsequente, aber für den „Omnibus“ sonst typische Beschaffenheit der bei jedem einzelnen Klangwechsel entgegengesetzten Chromatik zweier Stimmen gerade bei einer Identifizierung des Modells als „Omnibus“ stören.

Obwohl die Harmonieprogression nicht einmal drei Klänge in der Konsequenz auch nur eines der erwähnten möglichen drei Modelle aufweist, nimmt das Gehör infolge der vermehrten Anzahl der Klänge, die – abgesehen vom Dur-Sextakkord – teils in der Version A, teils in der Version B und teils in beiden auftreten, trotz der Unterbrechung der kontinuierlich chromatischen Basslinie eine beiden Modellen ähnliche Progression wahr.

Monterone T.508

Slancia- re il ca - ne al le - on mo - ren - te

Dom.2-Akk. Dom.7-Akk.

(a Rigoletto)

è vi - le, o Du - ca ... e tu ser-

Moll 4-Akk. (bei keiner Basschrom.) Dom.2-Akk.

<sup>243</sup> „Monterone’s act 1, no. 5, curse on the Duke and Rigoletto is accompanied by a series of incomplete formulas based on three different double pedals: O(*g-bb*), O(*f-ab*), and O(*db-fb*).“, Yellin, *Omnibus*, S. 38.

pen - te, tu che d'un pa - dre

Dur 6-Akk. (klingender) Dom.7-Akk. Moll 6-Akk.

ri - di al do - lo - re, sii ma - le - det - to!

Moll 6-Akk. (bei keiner Basschrom. u. bei gleichzeitiger Oberstimmenalteration) Verm. tutta forza ff

Abb. 2 – 53 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1

Im nächsten Schritt sei jene Stelle in derselben Oper genannt, bei der im Rigoletto-Sparafucile-Duett des ersten Akts Sparafucile andeutet, dass er für gutes Geld mit einem Degen ohne Lärm mordet<sup>244</sup> (Abb. 2-54). Auch, wenn die „Teufelsmühlen“-ähnliche Stelle nicht unmittelbar gemeinsam mit einem Wort wie „Töten“ erklingt, sondern zu dessen geräuschloser Ausführung („senza strepito“), ist der Todes-Aspekt der Konnotation in Form des angedeuteten Mordens offensichtlich.

Die kurze „Teufelsmühlen“-ähnliche Stelle ist in eine motivisch und stimmführungsmäßig der Stelle sehr ähnelnde, ausgedehnte musikalische Textur integriert. Die jedes Mal in beweglichen Sechszehnteln von einem *f* zu einem *as* aufwärtsstrebenden Innenstimmen in den Bratschen bzw. in der zweiten Klarinette füllen dabei nun die Kleinterz chromatisch aus, deren Tonhöhen in der Harmonieprogression als gleichbleibende „Pedaltöne“ fungieren. Die Stelle weicht vom üblichen Modell einer „Teufelsmühle“ von vier Klängen dadurch ab, dass an der Stelle des erwartungsgemäßen (klingenden) Dominant-Septakkords (Stelle des zweiten Klangs) der Akkord durch ein *b*

<sup>244</sup> Vgl. Partitur S. 74 bzw. Klavierauszug S. 81, T. 51-52.

(statt *h*) im ersten Fagott „verfärbt“ wird und die Harmonie demzufolge als ein „normaler“ kleiner Mollseptakkord in Quintsext-Umkehrung auftritt. Eine weitere geringe Differenz bildet, dass im erneuten verminderten Septakkord kein *d* hörbar wird – das heißt, dass der Verminderte statt des erwartungsgemäßen Vierklanges in Form eines verminderten Dreiklanks erklingt.

The image shows a musical score for Act 1 of Verdi's *Rigoletto*, starting at measure 51. It includes the vocal lines for Rigoletto and Sparafucile, and the piano accompaniment. The piano part features a sequence of four chords: Verm. 4-Kl., Moll 5-Akk., Moll 4-Akk., and Verm. 3-Kl. The lyrics are: Rigoletto: Com - pren - do...; Sparafucile: Sen - za stre - pi - to... tirando fuori lo spadone.

Abb. 2 – 54 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1

Um bei *Rigoletto* zu bleiben: In der vorliegenden Arbeit wurde bereits die Situation behandelt, in welcher die verliebte Gilda den sich als Studenten vorstellenden Herzog empfängt, während auf der Straße bereits Zeichen der Vorbereitung der Entführung zu vernehmen sind. Das Erklingen einer „Teufelsmühle“ in diesem entscheidenden Moment des (auch akustisch wahrnehmbaren) Auftritts der Entführer wurde als regelmäßige Folge von vier Klängen als „Teufelsmühle“ dargelegt. Eine weitere, subtile und diesem Moment nur wenige Takte vorangehende Stelle<sup>245</sup> äußert sich im Duett von Gilda und Rigoletto als „Teufelsmühlen“-Harmonik.

Bei der vorangehenden Stelle (Abb. 2-55) handelt es sich um den Augenblick, in dem der besorgte Vater Rigoletto unruhig bemerkt, dass draußen vor seinem Haus jemand sein könnte – was aber weder für ihn noch das Publikum sichtbar ist; es ist der Herzog, der sich heimlich in den Garten schleicht. Dadurch geschieht eine Andeutung des späteren Geschehens: Durch diesen früheren Einsatz des beinahe gleichen satztechnischen Mittels

<sup>245</sup> Vgl. Partitur S. 101 f. bzw. Klavierauszug S. 108 f., T. 278-286.

wird eine sehr transparente Verknüpfung zwischen den beiden Momenten geschaffen. Dabei erklingen Gildas Worte „Sempre novel sospetto!“ als „immer neuer Verdacht“. Während sie im Sujet ihren Vater meint, der seine Tochter vor jedem beschützen möchte und immer wieder misstrauisch ist, bekommt der aufmerksame Zuhörer durch die Harmonik schon hier einen Hinweis auf das spätere Geschehen mit dem Herzog. Und erneut treffen wir auf das Wort „sempre“ als Verknüpfung der „Teufelsmühlen“-Harmonik mit dem Immerwährenden (hier im Sinne des sich Wiederholenden).

Der Ablauf der bei chromatisch fallendem Bass aus fünf Klängen bestehenden „Teufelsmühlen“-ähnlichen Stelle unterscheidet sich von der Harmonik einer regelmäßigen „Teufelsmühle“ dadurch, dass zwischen den verminderten Vierklang und den erwartungsgemäßen (klingenden) Dominant-Septakkord bei dem anschließenden chromatischem Bassschritt ein zusätzlicher Dur-Dreiklang in Sext-Umkehrung integriert wurde. Damit erscheint auch die „ursprüngliche“ Schicht der auf dem chromatischen Ablauf des Basses basierenden möglichen Klangtypen verändert. Des Weiteren tritt der letzte verminderte Akkord auch hier nicht als Vierklang, sondern als Dreiklang auf.

T. 278  
Rigoletto

Allegro Più mosso (♩ = 138)  
(Scena XI: Detti ad il Duca in costume borghese dalla strada)

apre la porta della corte e, mentre esce a guardare sulla strada,

Al - cun v'è fuo - ri...

Verm.

il Duca guizza furtivo nella corte e si nasconde dietro un albergo; (gettando a Giovanna una borsa la fa tacere)

Gilda

Cie - lo! Sem - pre no - vel so -

Dur 6-Akk. (klingender) Dom. 7-Akk.



The image shows a musical score for G. Verdi's *Rigoletto*, Act 1. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "spet - to!". The middle staff is the right-hand piano part, starting with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is the left-hand piano part, starting with a piano-piano (*[pp]*) dynamic. The bass line in the left hand is chromatic and features a sequence of chords: a minor 6/4 chord, followed by a diminished 6/4 chord (labeled "(kling.) Verm. 6/4-Akk."), and then a diminished 4-chord. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Abb. 2 – 55 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1

Als letztes Beispiel für die „Teufelsmühlen“-ähnlichen Passagen in *Rigoletto*<sup>246</sup> sei nun eine Klangfolge in der letzten Szene der Oper – bei Gildas Tod – zitiert (Abb. 2-56): Zu den verzweifelten Worten des die tödlich verletzte, sterbende Tochter in den Armen haltenden Vaters (was geschehen sei und ob sie verletzt sei: „che fu? Sei tu ferita?“) erklingen fünf sich halbtaktig ändernde Klänge, welche bei chromatisch steigendem Bass der Version A nahekommend die Folge Dur-Akkord – verminderter Vierklang – Moll-Quartsextakkord – Dur-Akkord – verminderter Dreiklang darstellen. Von der Instrumentallage her findet die Akkordfolge an engstem Raum statt, sodass bei potentiell vorhandenem Vorhandensein der fehlenden Töne – das betrifft bei drei der fünf Klänge die Septime, die hier nicht lediglich den Dominant-Septakkorden, sondern auch dem Verminderten fehlt – eine Stimmkreuzung entstanden und dadurch auch der reine Oktavabstand in der Chromatik des Basses teilweise gestört worden wäre. Von einer vom Klang her an die „Teufelsmühlen“-Progression erinnernde Wirkung kann hier dennoch gesprochen werden.

<sup>246</sup> Vgl. Partitur S. 339 bzw. Klavierauszug S. 349, T. 167-169.

Rig. Qual mi - ste-ro!.. che fu? sei tu fe - ri- ta?

Dur 3-Kl. Verm.7 Moll 4 (kling.) Dur 3-Kl. Verm. 3-Kl.

Abb. 2 – 56 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3

Betrachtet man nun alle Stellen – inklusive der bereits von Victor Yellin dargestellten „Omnibus“-Stelle im dritten Akt –, die in Zusammenhang mit einer „Teufelsmühlen“-Harmonik in *Rigoletto* in Erscheinung treten, lässt sich die Relation des satztechnischen Modells zum dramaturgischen Ablauf derart betrachten, dass sich an den einzelnen in „Teufelsmühlen“-Harmonik erklingenden Stellen jeweils wichtige Komponenten des schicksalhaften Geschehens erkennen lassen, welche letztendlich zur Erfüllung des Fluches führen.

Dabei spielt an erster Stelle selbst der Fluch Monterones bei einer „Teufelsmühlen“-ähnlichen Klangwirkung eine unmittelbare Rolle.

Bei der zweiten Stelle erscheint Sparafucile als jene Person, die Gilda tatsächlich ermorden wird und so zum Ereignis beiträgt. (Eigentümlich an der Situation – aber der dramatischen Essenz der Unabwendbarkeit entsprechend – ist, dass sowohl Sparafucile als auch Rigoletto in diesem Moment noch nicht wissen, dass die Verkettung des Moments von Sparafuciles Angebot mit der in Rigolettos Gedanken eben gegenwärtigen und gefürchteten *maledizione* noch in der Zukunft liegt.)

Der Herzog selbst – mit seinem leichtlebigen Charakter – ist eine der wichtigsten Komponenten; wenn Rigoletto bei der dritten in „Teufelsmühlen“-Harmonik erklingenden Stelle Geräusche von draußen wahrnimmt, entstehen diese durch den Herzog, der sich gerade im Garten versteckt.

Sehr wichtig in diesem Kontext ist der Moment, in dem die Stimmen der Entführer von der Straße wahrgenommen werden können, während eine „regelrechte“ nichtmodifizierte „Teufelsmühle“ in der Version A erklingt. Gleichzeitig hören wir Gilda und den Herzog, der sich mit falscher Identität vorstellt – was dazu, dass sich Gilda in ihrer naiv-stürmischen Unmittelbarkeit sofort verliebte, offensichtlich beitrug. Budden schreibt:

„‘Gualtier Maldé, a poor student,’ he replies knowing that that is what she wants to hear“<sup>247</sup>. Gilda verliebt sich in den Studenten und scheint ab diesem Moment an nicht mehr von dem Weg abkommen zu können, der ihr Schicksal aufgrund ihrer blindgläubigen Liebe in den Tod führt. Noch relevanter erscheint jedoch, dass das erste tatsächliche Ereignis in Richtung der sich erfüllenden Tragödie hier geschieht – nicht mehr nur Worte als ein Fluch oder die Furcht vor diesem; nicht mehr nur Worte über die potenzielle Andeutung des Mordes „bei Bedarf“ in Zukunft; und nicht mehr nur Worte über die Liebe. Das erste tatsächliche Ereignis auf dem Weg zum Verhängnis geschieht hier dadurch, dass die Entführung durch Ceprano und Borsa vorbereitet wird.

Jene Stelle des dritten Akts, welche den „Omnibus“ und zugleich die Version B der „Teufelsmühle“ darstellt, fügt Maddalena als ebenfalls wichtige Komponente des Geschehnisses dieser Abfolge hinzu: Dafür, dass Sparafucile nicht den Herzog ermordete, sondern stattdessen den ersten Gast, der an der Tür klopfte, war Maddalena mit ihrer Schwärmerei für den Herzog verantwortlich – auf dem Weg zum Bewahrheiten der *maledizione*.

Eine letzte Stelle im Sinne der „Teufelsmühlen“-Harmonik erklingt nur noch in der Schlusszene, wenn Rigoletto die sterbende Gilda im Arm hält – gleichsam eine Bestätigung der tatsächlich erfolgten unausweichlichen Erfüllung des Fluches. Hier ist durch das Fehlen von bestimmten Tönen letztendlich nur noch die Erinnerung an eine „Teufelsmühle“ gewährleistet – und es ist wohl auch nur so viel notwendig.

## 2.5 „Teufelsmühlen“-Harmonik ohne oder mit instabiler Konnotation

Die in der *Sinfonia* von *La Battaglia di Legnano*<sup>248</sup> vorhandene „Teufelsmühle“ stellt sich als reine Instrumentalmusik dar – so dass für eine anhand des Textes vorgenommene analytische Identifikation von satztechnischen Phänomenen und ihren Konnotationen hier keine Hinweise gibt. Im Gegensatz zu weiteren musikalischen Elementen der *Sinfonia* taucht jener Abschnitt in der „Teufelsmühlen“-Harmonik auch im weiteren Verlauf der Oper nicht wieder auf.

Die besagte Passage präsentiert dabei eine der längsten Klangprogressionen in der „Teufelsmühlen“-Harmonik in Verdis Gesamtschaffen bei vollkommen „regelrechten“ Klänge in der Konsequenz der Variante A, ohne irgendwelche Abweichungen (Abb. 2-57).

<sup>247</sup> Budden, *Operas*, Bd.1, S. 496.

<sup>248</sup> Vgl. Partitur S. 44 f. T. 3 nach Ziff. O bzw. Klavierauszug S. 11, ab T. 4 auf der Seite.

Die „Teufelsmühle“ umfasst hier acht Klänge des Satzmodells bei absteigender Basschromatik (die im Gegensatz zu der hier angeführten Darstellung im Klavierauszug, ohne eine Unterbrechung als Septim-Sprung kontinuierlich abwärtsgeführt wird). Durch diesen Aufbau, in welchem die sich nur figurativ verändernde Oberstimme der Harmoniefortschreitung als einzige der vier Satz-Stimmen konstant bleibt (auf einem *a*) – hier als Achtelbewegung der ersten Violinen und der nach unten oktavierten Bratschen dargestellt – schöpft Verdi mit den acht Klängen auch die Möglichkeit der längsten gleichbleibenden Oberstimme des Satzgerüsts aus. (Deutlich wird dies durch die sich tatsächlich nicht bewegendenden kontinuierlichen Tonwiederholungen der Flöte, der ersten Oboe, des zweiten und vierten Horns, der zweiten Trompete und der dritten Posaune).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system has a treble clef with a melody of eighth notes descending from a high note, and a bass clef with chords. Labels below the bass clef include 'Verm. 4-Kl.', '(kling.) Dom.7-Akk.', 'Moll 4', and 'Verm. 4-Kl.'. The second system continues the melody in the treble clef and has a bass clef with chords and dynamic markings: 'dim.', 'p', and 'pp'. Labels below the bass clef include 'Dom.7-Akk.', 'Moll 4', 'Verm.', and 'Dom.7-Akk.'.

Abb. 2 – 57 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Sinfonia

Es sei an dieser Stelle auch auf jene „Teufelsmühlen“-Harmonik in der Version A hingewiesen, welche ebenfalls ganz ohne Text in einer rein orchestralen Passage, in der relativ langen instrumentalen Einleitung zum dritten Finale in *I Lombardi*<sup>249</sup> mit – eigenartigerweise – Solo-Violine<sup>250</sup> zu hören ist (Abb. 2-58). Für eine analytische Bezugnahme auf die Konnotation wird auch hier infolge des fehlenden Textes keine Grundlage gewährleistet. Die auch in diesem Fall vier Klänge umfassende Klangfortschreitung, die sich hier vom vorherigen musikalischen Geschehen wie bereits in

<sup>249</sup> Vgl. Partitur S. 114 f. bzw. Klavierauszug S. 258.

<sup>250</sup> Vgl. dazu auch Kliers Hinweis, dass die Violine, außer dieser Stelle in *I Lombardi*, sonst nicht als Solo in Verdis Schaffen eingesetzt wird. Klier, *Verdi-Klang*, S. 201.

häufigen Fällen registriert direkt ab dem *Presto* abhebt, präsentiert die besagten Harmonien von dem auf einem *ais* aufgebauten verminderten Septakkord beginnend, jeweils in der ersten Takthälfte, vom ganzen Orchester gespielt. Währenddessen ist die zweite Takthälfte ausschließlich mit den Tonhöhen des jeweiligen Klages für schnelle Akkordbrechungen der Solo-Violine reserviert. Während der „Teufelsmühlen“-Abschnitt die improvisatorische Attitüde der Einleitung mit der Solo-Violine beibehält, sichert der Rhythmus als sich taktweise wiederholendes Muster dennoch eine Basis für eine unkomplizierte Wahrnehmung der in der Harmonik verlaufenden Progression.

The image shows a piano score for G. Verdi's *I Lombardi*, Act 3, measures 2-58. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure. The first system (measures 2-5) is marked 'Presto' and 'a tempo' with 'accel.' markings. The second system (measures 6-10) is marked 'rall.'. The score includes various chords and textures, with specific annotations for 'Verm.4-Kl.', 'Moll 4-Akk.', and '(kling.) Dom.7-Akk.'. The piece concludes with a 'rall.' marking.

Abb. 2 – 58 G. Verdi, *I Lombardi*, Akt 3

Im „Teufelsmühlen“-Abschnitt der *Sinfonia* von *Luisa Miller*<sup>251</sup> stellt sich die besagte Formel in der Mischung der beiden Versionen dar, welche ebenfalls in einer rein instrumentalen Darstellung zu hören ist und wo auch aufgrund des Fehlens eines Textes keine plausible Aussage in Bezug auf eine semantische Ladung ausgesprochen werden kann (Abb. 2-59).

<sup>251</sup> Vgl. Partitur S. 9 bzw. Klavierauszug S. 4, T. 104-105.

T.102

Verm. | (kling.) Dom.7 | Moll 4 | (kling.) Dom.2

Abb. 2 – 59 G. Verdi, *Luisa Miller*, Sinfonia

Obwohl eine gleichartig „gemischte“ Klangfolge im dritten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*<sup>252</sup> (Abb. 2-60) in Zusammenhang mit einem Text erklingt, kann auch an dieser Stelle die Konnotation mit dem Schicksalhaften lediglich ansatzweise, nur bis zu einem gewissen Grad und indirekt – bzw. erst nach einem „Eintauchen“ ins Sujet – nachvollzogen werden. Wenn Montfort in seinem Arbeitszimmer Henri begegnet und erkennt, dass seine idealistisch gehegten Hoffnungen in Bezug auf eine erwiderte Zuneigung des Sohnes (Henri) nicht in Erfüllung gehen, sieht Montfort den Moment gekommen, die Vater-Sohn Relation durch einen hinterlassenen Brief von Henris verstorbenen Mutter zu beweisen und dadurch Henris Augen zu öffnen („Eh bien donc... puisque rien ne t'éclaire, faut-il montrer à tes yeu attendris ces mots tracés par ta mère!“). Dass dieser Satz von Monfort die Wirkung nicht verfehlt, erfahren wir sofort, insofern als die im Satz zuletzt erwähnte Mutter von Henri in einem bewegten Schrei aufgenommen wird („Ma mère!“); musikalisch geschieht dies zu einem Sekundakkord nach einem – lediglich in der Harmonik – pausierenden Takt, der noch zur Progression von Vermindertem – Dominant-Septakkord – Moll-Quartsext – Dominant-Septakkord in Sekundumkehrung gehört.

Montfort

Eh bien donc... puis que rien ne té- claire, faut - il mon -

Verm. 7-Akk. | Dom. 7-Akk.

<sup>252</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 313 f. bzw. Klavierauszug S. 182 f., T. 59-66.

trer à tes yeux at-tendris Ces mots tra-cés par ta mé-re! Ma mè-re!

Henri *ff*

*ff*

6  
Moll4-Akk.

Dom.2-Akk.

Abb. 2 – 60 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3

Bedenkt man, dass Henris Mutter („Ma mère!“) nun tot ist, scheint die Möglichkeit, dass dies durch die „Teufelsmühlen“-Harmonik angedeutet wird, nicht undenkbar. Auch die für die ganze Dramatik der Oper eine substanzielle Rolle spielende Tragweite der Enthüllung der Vater-Sohn-Beziehung kann gewissermaßen in Zusammenhang mit Deutungen auf unausweichliche Ereignisse des Schicksals gesehen werden. Von einer unmittelbaren Verknüpfung von Satzmodell und seiner Konnotation kann in diesem Fall jedoch bestimmt nicht gesprochen werden.

In einer rein instrumentalen Passage erklingt in derselben Oper nach der *Tarantella* ein „Teufelsmühlen“-ähnliches Segment<sup>253</sup> mit den gleichen vier Klangtypen, jedoch in anderer Folge, da sich der Beginn der Klangfolge auf den Sekundakkord verlagert (Abb. 2-61). Auch in diesem Fall kann eine Herleitung der Konnotationsebene infolge des Nichtvorhandenseins eines Textes nur als Möglichkeit wahrgenommen und formuliert werden. Nichtsdestotrotz ist dabei auf jeden Fall bemerkenswert, dass die genannte Passage zu dem Zeitpunkt der Handlung erklingt, in dem – wie im Notentext exakt über dem benannten Abschnitt, der die „Teufelsmühlen“-Harmonik enthält, vermerkt wird – die Soldaten nach dem immer wilder gewordenen Tanz die zur Liebelei unwilligen Mädchen gerade mitschleppen<sup>254</sup>. Auch dieser Abschnitt ist – wie beinahe jedes Mal bei Verdi – durch eine sich musikalisch veränderte Textur abgegrenzt. Eine vage

<sup>253</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 256 f. bzw. Klavierauszug S. 135, T. 280-295.

<sup>254</sup> „Les soldats disparaissent, entraînant avec eux les jeunes filles.“, vgl. Partitur S. 256 bzw. Klavierauszug S. 135. Diese gewaltsame Aktion der Soldaten kommentieren dieselben schon in ihrem unmittelbar davor erklingenden Chor, und im Kommentar wird das Bezwingen und das Besitzen der Mädchen sogar auch mit dem Begriff des Immerwährenden verbunden. Diesen Aspekt konnten wir ja bei Verdi schon als einen solchen kennenlernen, der mit dem Einsatz der „Teufelsmühlen“-Harmonik verbunden war. Nichtsdestotrotz sei erneut darauf hingewiesen, dass all dies nicht während, sondern *vor* der „Teufelsmühlen“-Passage im Sujet geschieht, da die besagte Klangprogression selbst ohne Text erklingt.

Vergegenwärtigung der Ausweglosigkeit und auch der Macht könnte hier wahrgenommen werden.

Les soldats disparaissent, entraînant avec eux les jeunes filles.

The musical score is for piano and is in 6/8 time. It consists of two systems. The first system is marked *ff* and contains two measures of chords labeled "Dom. 2-Akk." and "Dom. 7-Akk.". The second system contains two measures of chords labeled "Moll 4-Akk." and "Verm.". The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Abb. 2 – 61 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 2

In Hinsicht auf die Konnotation der „Teufelsmühlen“-Harmonik ist auch das folgende Zitat aus dem dritten Akt in *Otello*<sup>255</sup> auch nicht näher nachvollziehbar. Es gehört der Version B an und stellt einen kurzen orchestralen Abschnitt ohne Text dar (Abb. 2-62).

Für Verdi dürfte an dieser Stelle weniger der Ausdruck einer sich mit einer bestimmten Harmonik verknüpfenden thematisch-inhaltlichen Beziehung der primäre Grund für die Einsetzung der vier Klänge gewesen sein als vielmehr „schlicht“ die kompositionstechnische Idee der Fortsetzung einer Harmonieprogression mit sich halbtönig veränderndem Bass. Dieses von chromatischem Bass geprägte harmonische Geschehen wird bei verschiedenen Harmonien bereits etwa fünfeinhalb Takte früher eingesetzt und auch noch nach dem „Teufelsmühlen“-Abschnitt fortgesponnen.

<sup>255</sup> Vgl. Partitur S. 408 bzw. Klavierauszug S. 219.



OTELLO

(*appare Cassio*) (*a Jago*)

E lui! Ne - l'a - ni - mo - lo scrui - ta.)

Hbl.

(kling.) Dom.7 | 6 Moll 4 | (kling.) Dom.2

f G.Orch.

Dom.7

Detailed description: The image shows a musical score for Othello, Act 3. It consists of two systems. The first system includes a vocal line for Cassio and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'E lui! Ne - l'a - ni - mo - lo scrui - ta.)'. The piano accompaniment features a complex harmonic progression with annotations: '(kling.) Dom.7', '6 Moll 4', and '(kling.) Dom.2'. The second system continues the piano accompaniment, with a dynamic marking 'f G.Orch.' and a 'Dom.7' annotation. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature.

Abb. 2 – 62 G. Verdi, *Otello*, Akt 3

Die Version B der „Teufelsmühle“ lässt sich auch im ersten Akt von *Ernani*<sup>256</sup> beobachten (Abb. 2-63), wenn der Chor der Banditen von der Süße der Liebe als dem Lohn für den Mut singt („saran premio al tuo valor le dolcezze dell’amor“).<sup>257</sup> Diese Stelle lässt sich als eine den bisherigen thematischen Aspekten entgegengesetzte Stelle erkennen. Wenn auch die Liebe in einigen der oben behandelten Beispiele als Komponente der Erhabenheit zusammen mit der „Teufelsmühlen“-Harmonik in Erscheinung trat, ist hingegen diese „Teufelsmühle“ mit dem Chor der Banditen für den Ausdruck von erhabener Liebe bestimmt nicht zu nennen.

<sup>256</sup> Vgl. Partitur S. 53 bzw. Klavierauszug S. 33, T. 115-116.

<sup>257</sup> Die Klangfortschreitung weist allerdings bei aller regelrechten Folge der Klangtypen der Version B auch keinen Verunsicherungsmoment in der Tonalität auf: Der letzte Klang der Progression als Dominant-Septakkord auf einem *f* bei doppeltem Notenwert und Wiederholung nach Pausen wirkt als „ordnungsgemäßer“ Halbschluss. Er kennzeichnet dabei nicht bloß die bestimmende „Vor-Funktion“ vor der Tonika für den anschließenden Abschnitt in B-Dur, sondern wirkt genauso organisch als Dominante vom vorangehenden Abschnitt ab *Più mosso*. Die „Teufelsmühlen“-Harmonik scheint also eher im Dienst der Konstitution der Harmoniefügung auf dem Wege zum Halbschluss zu stehen.

Tempo I

T.  
C  
o  
r  
o

B.

le dol-cez-ze del-l'a-mor, si, le dol-cez - ze del - l'a - mor.

le dol-cez-ze del-l'a-mor, si, le dol-cez - ze del - l'a - mor.

(Kling.) Dom.7 | Moll 4 | (Kling.) Dom.2 | Dom.7

Abb. 2 – 63 G. Verdi, *Ernani*, Akt 1

In der Szene des zweiten Akts des *Don Carlos*<sup>258</sup>, in der der Titelheld Elisabeth besucht, um sie darum zu bitten, bei seinem Vater zu erwirken, dass er nach Flandern geht, findet sich ebenfalls eine Klangprogression in der „Teufelsmühlen“-Harmonik (Abb. 2-64). Die Besonderheit in diesem Abschnitt von acht – in synkopischer Versetzung<sup>259</sup> erklingenden – Klängen ist, dass hier eine doppelte chromatische Richtung im Bass vorliegt, indem nach dem fünften Klang – einem Dominant-Septakkord – die bislang fallende Basslinie ihre Richtung wechselt und in steigenden Halbtönen fortschreitet. Da dieser Dominant-Septakkord nicht nur der letzte Klang der Progression mit absteigendem Bass ist, sondern zugleich auch der erste Klang von jener mit aufsteigendem Bass, bildet er einen gemeinsamen Akkord für die Überschneidung zweier in der Bassrichtung entgegengesetzten „Teufelsmühlen“ in der Version B. Dies lässt sich allerdings eher in Hinsicht auf die Konstruktion von theoretisch als nichtmodifizierte „Teufelsmühlen“ definierbaren Klangprogressionen so auffassen. Unter Berücksichtigung der musikalischen Syntax und der Betonung spielt sich hier vielmehr zuerst die von Verdi oft eingesetzte kombinierte Fortschreitung von A und B in der „üblichen“ Klangfolge bei absteigendem Bass bis zum *ges* ab, und dann bei Krebsgang des Basses vom *f* bis zum *as* die Version B.

Der hier erklingende Text von Carlo („il le faut, que je parte aujourd’hui pour la Flandre“) bietet dabei keinen Anhaltspunkt dazu, um die Stelle als eine solche zu

<sup>258</sup> Vgl. Partitur S. 198 f., letzter Takt auf S. 198 bis T. 1 auf S. 199 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 183, T. 8-9 auf der Seite.

<sup>259</sup> Der jeweilige Klangtyp in analytischer Hinsicht ergibt sich durch den Zusammenklang des Basstones in den Celli und des jeweils darauffolgenden Klangs der drei anderen Streicherstimmen.

registrieren, deren thematisch-inhaltliche Aussage eine Übereinstimmung mit weiteren, von einer konsequenten Konnotation zeugenden „Teufelsmühlen“-Stellen von Verdi aufweist.

D.C.  
8  
il le faut! que je par-te au jourd'hui pour la Flandre!

(kling.)  
Verm. Dom.7 Moll4 6 Dom.2 Dom.7 Dom.2 Moll4 6 (kling.) Dom.7

von Verdi häufig verwendete Formel in der Kombination "Teufelsmühle" B

"Teufelsmühle" B

Abb. 2 – 64 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

Erwähnt seien in diesem Zusammenhang noch zwei harmonische Fortschreitungen mit unvollständigen Erscheinungen von Harmonien: Im ersten Akt von *La Battaglia di Legnano*<sup>260</sup> lässt sich in einer „Teufelsmühlen“-ähnlichen Klangfortschreitung von vier Klängen bei chromatisch steigendem Bass der Verzicht auf die Septim nicht nur an der Stelle des Dominant-Septakkordes – der als erste Harmonie der besagten Fortschreitung als Dur-Dreiklang erklingt – beobachten, sondern auch im zweiten, verminderten Klang, der sich somit auch nicht als Vier- sondern ebenfalls als Dreiklang darstellt. Aus dem Text von Lida – aus dem während der besagten Fortschreitung infolge ihres langen Liegetones mit Trillern nur wenige Silben erklingen – ist, zwar nicht sehr ausgeprägt, aber die Andeutung gleichzeitig mehrerer thematischer Aspekte herauszuhören, die in Zusammenhang mit Verdis „Teufelsmühlen“ in Erscheinung treten. So erklingen gleichzeitige Hinweise auf Schuld, Schicksalhafteres und sogar erhabene Liebe, wenn die Protagonistin darüber singt, dass, wenn ihre Zuneigung eine Sünde ist, dann als Strafe dafür ein Leben voller Schmerzen genügen solle („Ah! se colpa è quest'affetto che mi parla un solo istante, a punirla sia bastante una vita di dolor“).

<sup>260</sup> Vgl. Partitur S. 157 sowie Wiederholung auf S. 165 bzw. Klavierauszug S. 64 sowie Wh. auf S. 68.

Der im dritten Akt von *I masnadieri*<sup>261</sup> befindliche Abschnitt bei chromatisch steigendem Bass stellt die Harmonieprogression mit einem Dur-Klang ohne Septim an der Stelle eines Dominant-Septakkords sowie drei weiteren Harmonien der „Teufelsmühle“ B dar. Eine Konnotation, welche mit Verdis sonstiger „Teufelsmühlen“-Harmonik übereinstimmt, kann hier nicht eindeutig festgehalten werden. Nach Amelias Flucht und Verirrung im Wald und Carlos' plötzlichem Erscheinen (mit den Räufern) besingen sie die Freude darüber, dass sie sich wiedergetroffen haben und das Leid vorbei sei („E l'estasi, o caro (cara), d'unora celeste cancella i ricordi di tanto soffrir...“). Eine unscharfe Andeutung der erhabenen Liebe kann jedoch durch die Thematisierung der „himmlischen Stunde“ („d'unora celeste“), die die Erinnerung an so viel Leid lösche, wahrgenommen werden.

---

<sup>261</sup> Vgl. Partitur S. 293 sowie Wiederholung auf S. 294 bzw. Klavierauszug S. 172, T. 177 f. sowie Wh. auf S. 173, T. 185 f.

### 3 Quintparallelen

#### 3.1 Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens

Während das im vorangehenden Kapitel behandelte satztechnische Phänomen „Teufelsmühle“ die Folge von mehreren aufeinanderfolgenden Klängen bei einer bestimmten harmonischen Relation dargestellt hat, erstreckt sich der Umfang der Fortschreitung bei den im folgenden Kapitel behandelten Quintparallelen auf einen viel kürzeren Zusammenhang von lediglich zwei Klängen bzw. Intervallen. Auf Quintparallelen, denen allen die „einfache“ Gemeinsamkeit zugrunde liegt, dass ein Quintintervall in einer Klangverbindung infolge der Stimmführung zwischen derselben zwei Stimmen in dieselbe Richtung behalten wird, wirken sich jedoch noch mannigfaltige Faktoren und Komponenten aus, die sich aus dem gesamten musikalischen Kontext ergeben – wie dies in der anschließenden Darstellung der Quintparallelen sowohl den Beispielen aus *Simon Boccanegra* als auch jenen aus Verdis weiterem Schaffen entnommen werden kann. Das Vorhandensein oder das Fehlen bestimmter satztechnischer Gegebenheiten bei der Fortschreitung der die Parallele enthaltenden Klänge bilden die Grundlage für die Unterscheidung zwischen in der folgenden Untersuchung beachteten bzw. nicht beachteten Quintparallelen. Dies wird im gegenwärtigen Unterkapitel anhand der Benennung jener Quintparallelen, die in der vorliegenden Arbeit nicht detailliert behandelt werden, ausführlich erörtert.

Bei jenen Quintparallelen in Verdis Schaffen, welche sich hinsichtlich der Konnotationen als relevant erweisen, lassen sich größtenteils Komponenten, welche die Hörbarkeit oder Auffälligkeit einer Quintparallele auf akustischer Ebene beeinflussen, als am meisten ausschlaggebend beobachten. Dies gilt nicht nur für unmittelbare und offene, sondern auch für solche Quintparallelen Verdis, welche in der Satzlehre als nichtdirekte Quinten definiert werden wie z.B. Akzentquintparallelen, die sich jedoch unter bestimmten Bedingungen – die in weiteren Komponenten der musikalischen Gestaltung liegen wie z.B. Instrumentation, Dynamik, Verhalten von anderen Stimmen – ebenso deutlich oder undeutlich gestalten lassen wie direkte Quintparallelen.

Selbstverständlich war für Verdi das über Jahrhunderte bestehende Verbot der Quintparallelen in der Satzlehre präsent und evident. In der bereits erwähnten anhand der

Lehrbücher von Verdis Schüler Emanuele Muzio erstellten Tabelle führt Roberta Montemorra Marvin gleich zu Beginn der Lektionen Muzios – der laut eigener Äußerung selbst viele der gleichen Studien verfolgte, die Verdi als Student verwendet hatte<sup>1</sup> – die *Partimenti ossia Basso numerato* sowie die *Regola musicali* von Fedele Fenaroli an; sie erscheinen auch noch an mehreren Stellen der weiteren Lektionen<sup>2</sup>. Natürlich finden sich auch bei Fenaroli die entschiedenen Formulierungen über das Verbot der (Oktav- und) Quintparallelen<sup>3</sup>. Was Verdis Lehrtätigkeit betrifft, zeugen Muzios Aussagen davon, dass Verdi auch in seinem Unterricht die Regeln um das Quintparallelen-Verbot sehr ernst genommen haben muss<sup>4</sup>.

Dass sich das Erkennen von Quintparallelen auch mit dem Wissen um ihre Jahrhunderte geltende satztechnische Untersagung verbindet, erhebt den „Rang“ einer Quintparallele von einer „einfachen“ akustischen zu einer außergewöhnlichen Gegebenheit und lässt ihr in vielen Fällen eine demonstrative Eigenschaft zuschreiben. In den Kompositionslehren ziehen Rechtfertigungen für die Existenz bestimmter Quintparallelen verschiedene Voraussetzungen in Betracht<sup>5</sup> und legen dabei auf das Hörerlebnis Wert, das

<sup>1</sup> Marvin, *Verdi*, S. 31.

<sup>2</sup> Ebd., S. 32 ff. In der Tabelle nehmen die besagten Schriften von Fenaroli in Unit. 1, 2, 7 und 8 Platz. Vgl. auch den Hinweis von Hans Aerts, dass Fenarolis *Partimenti* auch von Verdi im Unterricht verwendet worden seien, Hans Aerts: Art. „Fedele Fenaroli“, in: Ullrich Scheideler und Felix Wörner (Hrsg.), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1), Kassel-Stuttgart (Bärenreiter-Metzler) 2017, S. 137-139, hier S. 139.

<sup>3</sup> Unter den die musiktheoretischen Grundlagen beginnenden Sätzen am Beginn seiner *Regole* verbietet Fenaroli die gleiche Bewegung zweier Oktaven oder Quinten, da sie aufgrund der Perfektion der besagten Intervalle keine Variation in der Harmonik mache: „Si proibiscono di fare due Ottave, e due Quinte di moto retto, perchè per la di loro perfezione non fanno variazione di armonia“, Fedele Fenaroli: *Regole musicali. Per i Principianti di Cembalo*, Neapel (Vincenzo Mazzola-Vocola) 1795 (<sup>1</sup>1775), S. 4. Auch in seinen *Partimenti* ist die „Warnung“ noch einmal zu lesen, wenn unter den „Avvertimenti“ als XI. Punkt angegeben wird, dass die gleiche Bewegung zweier Oktaven oder Quinten einen unangenehmen Effekt in der Harmonik verursache: „Si proibiscono due 8.<sup>o</sup> o due 5.<sup>o</sup> giuste di seguito per moto retto negli accordi, o tra le voci, producendo dispiacevole effetto in armonia, ed in conseguenza non sofferte dall'udito“, Fedele Fenaroli: *Partimenti ossia basso numerato. Opera Complete. Per uso degli alunni del Reale Conservatorio di Napoli a Nicola Zingarelli*, Milano (Gio. Ricordi) o. J., S. 15.

<sup>4</sup> In dem an Antonio Barezzi geschriebenen Brief von 29. Mai 1844 berichtet Muzio – nachdem er das Studium von Fenarolis Harmonielehre-Büchern (es handelt sich auch hier um die *Partimenti ossia basso numerato* bzw. die *Regole musicali*, vgl. Marvin, *Verdi*, S. 32) beendet und sich der generellen Wiederholung gewidmet habe – von Verdis strenger Lehrmethode, in der auch keine Quint- und Oktavparallelen geduldet worden seien: „egli non lascia passare una nota che potebbe stare; vuole le cose perfetta. Egli non vuole che vi siano due quinte od ottave implicite di seguito“, Luigi Agostino Garibaldi (Hrsg.): *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Milano (Fratelli Treves Editori) 1931, S. 160, siehe auch Marvin, *Verdi*, S. 32. Muzios von Marvin nichtzitiertes Satz ist dabei für das gegenwärtige Kapitel der vorl. Arbeit hinsichtlich der unerbittlichen Behandlung der offenen Quint- und Oktavparallelen besonders interessant: insofern als Muzio in Klammern anmerkt, dass diese nämlich *exkommuniziert* werden: „bene intesi che le scoperte sono scomunicate“, Garibaldi (Hrsg.), *Muzio*, S. 160.

<sup>5</sup> Vgl. dazu das sehr gründliche Werk von Wilhelm Tappert, *Das Verbot der Quinten-Parallelen. Eine monographische Studie*, Leipzig (Heinrich Matthes) 1869. Wilhelm Tappert klassifiziert die Quintparallelen in acht systematische Kategorien, vgl. ebd., S. 28, und führt über 200 Stellen mit Quintparallelen aus Kompositionen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert in seiner Studie auf. Er verweist unter anderem auf

oft von entscheidenderen Komponenten als den strikten Stimmführungsregeln bestimmt werden kann. Damit kann die Nichthörbarkeit einer Quintparallele die Grundlage für die Begründung ihres „legalisierten“ Vorkommens bilden. Gleichkommend diesem Sachverhalt kann für das Gegenteil, das Vorkommen von Quinten, welche angehaftete Bedeutungen zu reflektieren haben, gerade die Hörbarkeit eine grundlegende Basis bilden.

Die Wahrnehmung von hörbaren Quintparallelen kann, neben anderen Konnotationen, die weiter unten behandelt werden, auch mit der Wahrnehmung einer demonstrativen Ablehnung der tradierten und evidenten Stimmführungsregeln der klassischen Harmonielehre einhergehen. Der akustische Effekt der Parallelführung, sofern diese hörbar ist, hat in den meisten Fällen unweigerlich eine überraschend-auffallende Wirkung (um es mit Arnold Schönbergs Formulierung auszudrücken: „da das Fortschreiten in parallelen Oktaven und Quinten durch Jahrhunderte nicht geübt wurde, war das Ohr darauf eingestellt, das gelegentliche Vorkommen solcher Verbindungen [...] für befremdend zu halten“<sup>6</sup>). Dieser überraschend-auffällige Effekt kann die Wirkung von Absichtlichem haben und sich als Auflehnung gegen die Verbote der Satztechnik als eine plakative Geste des Komponisten bemerkbar machen. Dass die hörbaren Quintparallelen auf Verdis Zeitgenossen genau diese Wirkung der absichtlichen Auflehnung gegen die geltenden Regeln der Harmonielehre gemacht haben, ist auch durch den Bericht von A. Lindgren nach der Stockholmer Uraufführung von Verdis *Messa da Requiem* dokumentiert, wenn der Referent über die mit Quintparallelen gestaltete Passage „Oro supplex“ schreibt: „Bei der Stelle *Oro supplex* hat Verdi dem Verbote der Harmonielehre, offenbare Quintenfolgen anzuwenden, kühn den Fehdehandschuh zugeworfen“<sup>7</sup>.

Die plakative Darstellung eines auflehrenden Gestus des Komponierenden gegen die „akademische“ Musiktheorie durch die Verwendung von Quintparallelen lässt sich in Verdis Schaffen jedoch nicht nur in Zusammenhang mit akustisch auffallenden Quinten wie den in „Oro supplex“ seines *Requiem*s beobachten. Wir werden im weiteren Verlauf der Arbeit sehen, dass bei Verdi die Andeutung absichtlich nichtbeachteter satztechnischer Regeln meistens sogar mit unauffälligen Quintparallelen konnotiert ist. Lediglich zu wissen, dass

---

Marpurg, der schon 1755 in 7 Punkten angegeben habe, welche Aspekte „in Betracht kommen müssen, ehe das Vernichtungs-Urtheil [sic] über eine Quinten-Fortschreitung ausgesprochen werden darf“. Ebd., S. 10.

<sup>6</sup> Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien (Universal Edition) Jubiläums-Sonderausgabe 2001 (1922), S. 78.

<sup>7</sup> A[dolf] Lindgren: „Verdi's Requiem“, in: *AmZ* 43 (1877), Sp. 677-881, hier Sp. 680. Siehe auch Torsten Roeder: *Die Rezeption der Messa da Requiem von Giuseppe Verdi im deutschsprachigen Raum 1874-1878*, Diss., Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2017, urn:nbn:de:bvb:20-opus-156591, S. 223.

diese Quintparallelen in seinen Partituren existent sind, scheint für Verdi selbst genügend gewesen zu sein; und deren „Entdeckung“ war offenbar der Kollegenschaft und den Kennern vorbehalten, die in der Partitur nicht nur die optische Konkretisierung einer Quintparallele sehen, sondern auch die oft damit einhergehende ironische Botschaft verstehen konnten. In Zusammenhang damit soll bereits an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit festgehalten werden, dass die in der vorliegenden Arbeit als *Quintparallelen als „Word painting“ und als satztechnische Selbstreflexion* zusammengefassten Quintparallelen in Verdis Schaffen eine solche Art bilden, für die bei der Wahrnehmung der Konnotation die akustische Hörbarkeit keine Voraussetzung ist. Zu den Zusammenhängen wird im entsprechenden Unterkapitel mehr erörtert.

Im Folgenden sei auf jene Quintparallelen in Verdis Schaffen hingewiesen, die im weiteren Verlauf der folgenden Untersuchung trotz ihrer in Quinten verlaufenden parallelen Stimmführung nicht detaillierter behandelt werden.

Unter diesen sind die sich aus der Instrumentation bzw. den instrumententypischen Spielweisen ergebenden Quintparallelen zu nennen wie die aus arpeggierten Akkordbrechungen entstandenen indirekten Quintparallelen in Harfenstimmen<sup>8</sup>. (In diesem Zusammenhang soll aber schon an dieser Stelle auf eine Ausnahme hingewiesen werden, die in *Aida*<sup>9</sup> zu sehen sein und an entsprechender Stelle der vorliegenden Arbeit problematisiert wird.) Die damit verwandten Zerlegungsquinten, die als ausnotierte und meistens schnelle Akkordbrechungen von meistens Drei- oder Vierklängen mit möglichen indirekten Quintparallelen zwischen diesen zu beobachten sind, gehören auch nicht zu jenen Quintparallelen, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden. (Sie lassen sich ebenfalls vor allem bei Harfen erkennen<sup>10</sup>, können aber auch in anderen Instrumentengruppen und in

---

<sup>8</sup> Als Beispiel in Verdis Schaffen sei dafür z.B. *Il corsaro* mit der instrumentalen Einleitung zu Medoras Romanze „non so le tetre immagini“ im ersten Akt als eine Fortschreitung von c-Moll zu f-Moll zu G-Dur genannt, vgl. Partitur S. 52, T. 24-26; oder aus den späten Opern Otellos „Ora sempre addio“ im zweiten Akt, vgl. *Otello*, Partitur S. 256, T. 1 auf der Seite, Rückung der Harfe von einem As-Dur in einen Des-Dur Klang.

<sup>9</sup> Vgl. Partitur S. 432, T. 1-3 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 312, T. 3-5 auf der Seite.

<sup>10</sup> Vgl. z.B. *I due Foscari*, Partitur, S. 214 f., T. 219-224, jeweils die letzte Zählzeit im Takt zur ersten Zählzeit des Folgetaktes; *Nabucodonosor*, Partitur S. 124, T. 111 zu 112; *Ernani*, Partitur S. 221 f., T. 179-180, zweite zur dritten Zählzeit in T. 179 sowie von dieser zur ersten Zählzeit in T. 180; oder aus den späten Opern auch *Otello*, Partitur S. 148, T. 2 auf der Seite, letzte drei Viertelwerte im Takt oder S. 150, T. 1, letzte Zählzeit mit Zerlegungsquinten zu einem arpeggierten Akkord im nächsten Takt.



figurativ variierten Formen dargestellt sein<sup>11</sup>; in *Simon Boccanegra* sind solche von der Harfe im ersten Akt und von den Streichern im Prolog zu sichten<sup>12</sup>.)

Die harmonische Einrichtung in Verdis Instrumentierung weist hin und wieder eine solche Behandlung des akkordischen Aufbaus in den Blechbläsern auf, dass durch Rückungen von Dreiklängen in Quintlage im dreistimmigen Satz des Posaunen-Parts des Orchesters Quintparallelen entstehen. Diese sind meistens mit der aus instrumentatorischen Gründen gewählten bestmöglichen Lage für das Instrument zu erklären, und auch in *Simon Boccanegra* finden sich mehrere solche Stellen<sup>13</sup>. Solche Parallelen können auch in direkter Verknüpfung zweier Harmonien entstehen oder auch mit kürzeren oder längeren Pausen zwischen den Posaunen-Klängen vorkommen; meistens werden sie in größeren Intervallsprüngen der Dreiklänge und ganz selten in Schritten vollzogen<sup>14</sup>. Entscheidende Merkmale für solche Posaunen-Stellen sind, zum einen, dass die in ihnen enthaltene Quintparallele entweder aufgrund einer großen Besetzung oder/und aufgrund des großen linearen Intervallsprunges des die Quinte enthaltenden Akkords als eine klanglich nicht oder nur kaum bemerkbare bezeichnet werden kann<sup>15</sup>. Zum zweiten, dass eine folgerichtige

---

<sup>11</sup> Um nur einige Stellen im weiteren Schaffen dafür zu nennen: Es finden sich Beispiele dafür z.B. in *Alzira*, vgl. Partitur 388 ff., T. 215-228, Vla, Vc., teilweise auch Cb; *Nabucodonosor*, vgl. Partitur S. 293 f., T. 111-112, Vl.2, Vla, Vc.; *I due Foscari*, vgl. Partitur S. 132, T. 60 zu 61, Vc.

<sup>12</sup> Für Zerlegungsquinten, die von der Harfe gespielt werden vgl. Partitur S. 163 f., T. 3-4 auf S. 163 und T. 1 auf S. 164, vor allem unteres System der Harfenstimme. Die Quinten entstehen hier jeweils durch die ersten drei Noten einer jeden (grundstelligen) Akkordbrechung. Im Gegensatz dazu befinden sich die „verschobenen“ Quinten im Prolog nicht bei den ersten drei, sondern bei den je letzten vier Noten der Sechser-Sechszehntelfiguration – diese sind in der Streicher-Figuration in der Bratschen- und Cello-Stimme zu beobachten, vgl. Partitur S. 28 f. ab Ziff. N.

<sup>13</sup> Vgl. Partitur S. 72, T. 3-4 auf der Seite – mit Pausen dazwischen; S. 169, letzter Takt auf der Seite bzw. S. 170, erster Takt auf der Seite – mit Pausen dazwischen; S. 299, T. 2-3 auf der Seite – direkte Quintparallelen.

<sup>14</sup> Um nur einige Stellen zu erwähnen seien hier folgende Beispiele genannt: Für eine direkte Verknüpfung von Posaunen-Akkorden mit Quintparallelen ohne Pausen betrachte man z.B. eine Stelle im *Racconto* der Azucena im 2. Akt von *Il trovatore*, vgl. Partitur S. 132, T. 136-137; den 3. Akt von *Macbeth*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 322, T. 419 zu 420; sowie den zweiten Teil im zweiten Akt von *Falstaff* – wo außer den Posaunen auch die drei Trompeten eine Quintparallele durch eine Akkordverschiebung in Quintlage einen Takt früher bilden, vgl. Partitur S. 247, Posaunen-Stimme: T. 3-4 auf der Seite sowie Trompeten-Stimme: T. 2-3 auf der Seite. Für Quintparallelen durch Posaunen-Akkordverschiebungen mit Pausen betrachte man den zweiten Akt von *La Battaglia di Legnano*, vgl. Partitur S. 270, T. 8-9 nach Ziff. 20 (*sul palco*); den 3. Akt von *Un Ballo in Maschera*, vgl. Partitur S. 512, T. 3-4 auf der Seite; den 3. Akt von *Macbeth* mit zwei unterschiedlichen Posaunen-Stellen, vgl. Partitur Bd. 1, a) S. 266 f., T. 59-60; b) S. 299, T. 324-25; des Weiteren das letzte Finale von *Alzira*, vgl. Partitur S. 383, T. 168-169; die Sinfonie von *La forza del destino*, vgl. Partitur S. 22, T. 4-5 auf der Seite; den 3. Akt derselben Oper mit zwei unterschiedlichen Posaunen-Stellen, vgl. Partitur a), S. 357, T. 2-3 auf der Seite; b) S. 399, T. 2 auf der Seite; oder den ersten Teil des zweiten Akts in *Falstaff* mit drei in Quartan hinuntersteigenden Posaunen-Dreiklängen in Quintlage, vgl. Partitur S. 203, letzter Takt auf der Seite.

<sup>15</sup> Natürlich ist die Auffälligkeit einer Quintparallele auch beim deutlichsten Vorhandensein von die Hörbarkeit fördernden oder hindernden Faktoren immer auch von individuellen Hörerfahrungen und Beurteilungen abhängig. Deshalb ist es stets zu beachten, dass im gegenwärtigen Kapitel bei den Argumentationen für die Auffälligkeit oder Unauffälligkeit einer Quintparallele sich auch die Autorin der vorliegenden Arbeit ihren eigenen Erfahrungen und Ermessungen nicht entziehen kann.

Konnotation mit diesen Quintparallelen nicht aufzuweisen ist. Auf eine Ausnahme sei schon an dieser Stelle hingewiesen, indem die sehr plakativen, auch in der Literatur behandelten und in der vorliegenden Arbeit später thematisierten Quintparallelen in einer Mixtur bei „Nume, custode e vindice“ im ersten Akt von *Aida*<sup>16</sup> ebenfalls von Posaunen dargestellt werden.

Den Verschiebungen von Posaunen-Akkorden in Quintlage ähnlich, können durch Akkordverschiebungen, die nicht in Schritten, sondern in größeren Intervallen wie Quartan oder Quinten vollzogen werden, nichtplakative Quintparallelen auch in anderen Instrumenten oder Instrumentengruppen entstehen (insbesondere bei einer großen Besetzung oder lauter Dynamik; aber auch bei kleiner Besetzung, wenn solche spieltechnischen Begebenheiten vorhanden sind, die die Wahrnehmung der Stimmführung von Einzelstimmen in den Hintergrund drängen wie z.B. Tremoli<sup>17</sup>). Im dritten Band von Asioli's *Il Maestro di Composizione* befindet sich ein die begleitende Funktion von Solo-Hörnern thematisierendes Beispiel von Rossini, das vom vierten zum fünften Takt eine eindeutige Quintparallele, jedoch in einem gleichzeitig absteigenden Quintsprung zwischen den beiden Bass-Stimmen in der Verbindung eines Dominant-Septakkordes zur Tonika enthält<sup>18</sup>. Zwar trägt auch die Dissonanz in der ersten Harmonie dazu bei, aber es ist auch der große Sprung, an dem es liegt, dass eine solche Quintparallele für den Klang unauffällig bleibt. Asioli verweist auf die Quintparallelen-Stelle und schreibt, dass diese Quintparallele der Schönheit des Satzes nichts antue, weil sie das Gehör nicht „anekele“ („non disgustano l'udito“)<sup>19</sup>. Quintparallelen, die durch in solch großen Intervallen vollzogene Verschiebungen von Klängen entstehen und als ohne akustische Auffälligkeit vorkommende zu bezeichnen sind, gehören nicht zu den Quintparallelen, die im Folgenden behandelt werden. In ebenfalls nicht in Schritten, jedoch auch nicht in großen Intervallsprüngen in Erscheinung tretende Quintparallelen wie jene in Terzen, lassen sich hingegen immer wieder auch mit Konnotationen in Verdis Schaffen beobachten – und insbesondere bei kleinen und transparenten Besetzungen, die die Hörbarkeit der Quintparallelen wenig hindern.

---

<sup>16</sup> Vgl. Partitur S. 85 bzw. Klavierauszug S. 67.

<sup>17</sup> Solche Quinten können z.B. bei einem Quartsprung zwischen der ersten und zweiten Cellostimme – die Bestandteile von zwei Sextakkorden sind – im Liebesduett des ersten Akts in *Otello* zu beobachtet werden, vgl. Partitur S. 144 („Tuoni la guerra“).

<sup>18</sup> Vgl. Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, S. 50.

<sup>19</sup> Vgl. ebd.

Die bei der direkten, ohne Vorhalts-Quartsext gebildeten Auflösung des übermäßigen Quintsextakkordes in die Dominante (ggf. in die Tonika) entstehenden „Mozart-Quinten“, welche nach den Regeln der klassischen Harmonielehre im Allgemeinen als unbedenkliche Quintparallelen gelten<sup>20</sup>, verwendet Verdi relativ häufig, wenngleich meistens mit einer Pause zwischen den beiden Klängen – so auch in *Simon Boccanegra*<sup>21</sup>; sie sind von seinen frühen Werken an bis zum Spätschaffen immer wieder zu konstatieren<sup>22</sup>. Es sei allerdings angemerkt, dass andererseits auch dafür Beispiele in Verdis Schaffen existieren, dass bei der besagten Klangwendung bei einer durchgehenden Fortschreitung ohne Pause, bei genauer Betrachtung von Verdis Instrumentation eine beinahe penibel-vorsichtige Stimmführungsbehandlung zwecks Vermeidung der Quintparallele nachzuvollziehen ist<sup>23</sup>.

Eine solche Kadenz mit dem übermäßigen Quintsextakkord und seiner Mündung in die direkte Dominante wird bei Asioli sowohl im dritten Teil seines *L'allievo al clavicembalo* als auch in seinem *Trattato d'armonia* mit dem gesonderten Hinweis angeführt, dass die hierbei entstehenden Quintparallelen als „richtige“ gelten. Bei der Abbildung des Septakkordes auf der hochalterierten vierten Stufe, aber mit unalterierter Terz – in Asiolis Erklärung als „verminderte Septim mit chromatischem Dreiklang“ („settima diminuata colla triade cromatica“) – in *L'allievo* entsprechen die Töne dem Klang, dessen

<sup>20</sup> „Einen besonderen Fall von erlaubten Quinten-P. stellen die sogenannten Mozartquinten dar“, N.N.: Art. „Parallelen“, in: Hans Heinrich Eggebrecht und Wilibald Gurlitt (Hrsg.): *Riemann Sachlexikon Musik*, Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil, zwölfte völlig neubearbeitete Auflage Mainz (B. Schott's Söhne) 1967, Mainz u.a. (Schott) 1996, S. 700 f., hier S. 700.

<sup>21</sup> Vgl. Partitur S. 312, T. 3-7 auf der Seite. Die Parallele befindet sich – auch hier bei Pausen – zwischen den Bratschen und den Celli mit Kontrabässen.

<sup>22</sup> Um nur einige Beispiele dafür zu nennen, sei auf folgende Stellen hingewiesen: *Nabucodonosor*, vgl. Partitur S. 368, T. 208 zu 209; *Luisa Miller*, vgl. Partitur S. 174 f., T. 54 zu 55; *Rigoletto*, vgl. Partitur S. 110, T. 8 zu 9; *Alzira*, vgl. Partitur 326, T. 12, 6. zu 7. Achtel; *Otello*, vgl. Partitur S. 335, T. 1 zu 2 auf der Seite (hier direkt; Anm.: die Bratschen u. das Fg. spielen tiefer als die Celli); *I masnadieri*, vgl. Partitur S. 371, T. 235 zu 236; *Attila*, vgl. Partitur S. 238, T. 52 zu 53 (Quintparallele zw. der Unterstimme der 2. Vl. und dem Cb. auch hier bei den Pausen; eine direkte Quintparallele hat Verdi jedoch durch den Terzsprung der Klar. in T. 52 vermieden); *Stiffelio*, vgl. Partitur S. 121, T. 94 zu 95 (die Quintparallele – mit Pausen – entsteht zwischen dem 1. Fg. und den Vc.+ Cb.).

<sup>23</sup> Vgl. dazu z.B. die ohne Pausen erklingende direkte Verbindung vom übermäßigen Quintsextakkord und seiner dominantischen Auflösung ohne Quintparallelen in *Il trovatore*, Partitur S. 351, T. 173 zu 174; in der 1. Ob. ändert Verdi – bei gleichbleibenden Außenstimmen – auf der zweiten Halbe in T. 173 das *as* – das in der ersten Takthälfte beim Bass mit *des* bereits da war – auf ein *f*, so wird das *g* in T. 174 von unten erreicht; und wo er in der zweiten Takthälfte von T. 173 das *as* für die Harmonie benutzt wie in der 1. Klarinette, löst er es lieber mit einem Quartsprung in T. 174 auf. Bei einer weiteren Stelle im zweiten Finale von *Macbeth*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 320 f., T. 415 zu 416, wird die Quinte *fis* vom dominantischen H-Dur in T. 416 in zwei Stimmen erreicht, in jener der Ladys Kammerfrau und in der unteren Frauenstimme des Chors; in beiden Stimmen ändert Verdi in T. 415 das vorangehende *g* beim allerletzten Sechszehntelwert, während an der ersten Takthälfte von T. 415 in diesen Stimmen und auch an der Tenorstimme des Chors im ganzen Takt deutlich zu sehen ist, dass für die Punktierung eine gleiche Satzstruktur beibehalten wird. Durch Verlassen des *g* bleibt von einem übermäßigen Quintsextakkord im letzten Moment vor der Auflösung lediglich „der übermäßige Sextakkord-Teil“ des Klanges ohne Quinte – und somit ohne Quintparallele – „übrig“ (wie dies ja auch schon in Partituren der Wiener Klassik häufig zu beobachten ist).

erste Umkehrung den übermäßigen Quintsextakkord ergibt. Asiola zeichnet bei der Auflösung des Klangs und seiner Umkehrungen – dabei auch der besagten, dem übermäßigen Quintsextakkord entsprechenden ersten Umkehrung – in die fünfte Stufe die von den vier möglichen Fällen in drei vorhandenen Quintparallelen mit gestrichelten Linien ein und fügt seine „Erlaubnis“ dieser Quintparallelen – solange sie nicht zwischen den Außenstimmen entstehen – als Fußnote hinzu: „In questo generatore, come ne’ suoi rivolti si permettono le quinte di moto retto, purchè non siano fra le parti estreme“<sup>24</sup>. Auch im fünften Kapitel seines *Trattato di armonia* wird die Bildung des besagten Akkords und seiner Umkehrungen mit Auflösung in die direkte Dominante und dadurch mit Quintparallelen angeführt, die ebenfalls hier mit der gleichen Anmerkung versehen werden, dass sie – obgleich hier: laut zeitgenössischen Schulen<sup>25</sup> – erlaubt seien, wenn sie nicht zwischen den Außenstimmen vorkommen<sup>26</sup>. Auch Quintparallelen dieser Art treten bei Verdi ohne weitere semantische Bedeutung auf und sie werden im weiteren Verlauf der Arbeit nicht näher erörtert.

Orchesterstellen, die Quintparallelen in einem groß- (oder auch nur größer) besetzten Orchester zwischen inneren Stimmen aufweisen oder auch zwischen einer Außenstimme und einer Zwischenstimme, wirken meistens – insbesondere bei lauter Dynamik – ebenso wenig auffällig wie die oben beschriebenen Posaunen-Stellen. Grund dafür ist, dass die Parallele, die zwar optisch-analytisch nachvollziehbar ist, dennoch durch die klanglich als dominierend wahrnehmbare Stimmführung der Ober- bzw. Unterstimme „unterdrückt“ wird<sup>27</sup>. (Es gibt bei Verdi Beispiele sogar dafür, dass Quintparallelen zwar in

---

<sup>24</sup> Asiola, *L'allievo*, Bd. 3, S. 14.

<sup>25</sup> Es ist tatsächlich bemerkenswert, dass Fedele Fenaroli noch in seinen (früheren) *Partimenti* im Kapitel zu den Kadenzten, in seinen zwei Beispielen mit je einem übermäßigen Quintsextakkord – abgebildet als *Cadenza cromatica*, vgl. Fenaroli, *Partimenti*, S. 30, bzw. als *Cadenza per transizione* (bei enharmonischer Umdeutung), vgl. ebd., S. 31 – die Möglichkeit der Auflösung nur als jene in den Vorhalts-Quartsextakkord angibt.

<sup>26</sup> „Le Scuole moderne permettono concordemente le quinte di moto retto così su questo accordo generatore cromatico, come ne’ sui rivolti, semperche’ non si trovino fra le parti estreme.“ Asiola, *Trattato di armonia*, S. 19.

<sup>27</sup> Für eine solche Quintparallele vgl. z.B. jene zwischen der Oberstimme und einer Mittelstimme bei einer vollbesetzten *ff*-Stelle im vierten Akt von *La Battaglia di Legnano*: Die Quintparallele entsteht vom letzten Sechszehntelwert im Takt zur ersten Zählzeit im nächsten Takt zwischen dem 4. Horn und der 1. Posaune einerseits und den Flöten, der 1. Oboe, der 1. Klarinette, dem 1. Horn, der 1. Trompete, den Violinen und den 1. Sopranen im Chor andererseits, vgl. Partitur S. 480, T. 1 zu 2 auf der Seite. Ein weiteres Beispiel stellt die Quintparallele dar, die zwischen der Unterstimme und einer der Innenstimmen entsteht: zwischen den Celli und Kontrabässen, Cimbasso, 2. Horn und 2. Fagott einerseits und der Oberstimme der Bratsche und dem 3. Horn andererseits in einem Akkordverknüpfung von F-Dur zu G-Dur in dem etwa vollbesetzten Orchester bei lauter Dynamik im ersten Akt von *Ernani*, vgl. Partitur S. 107, T. 134 (mit Pausen und entgegengesetzten Außenstimmen). Im dritten Finale von *Giovanna d'Arco* sind zwei solche Quintparallelen zwischen Innenstimmen bei *ff*-Dynamik und Viertelpausen vorhanden – und eine der beiden Parallelen auch bei springendem Bass –, vgl. Partitur Bd. 2, S. 339, T. 72 sowie T. 72 zu 73, zwischen der 1. Trompete einerseits

Zusammenhang mit solchen thematischen Aspekten in Erscheinung treten, die in der vorliegenden Arbeit als eine ihrer Konnotationen festgehalten werden konnten – wie dem Bezug zum Religiösen –, aber trotzdem nicht als demonstrative Quintparallelen aufgefasst werden können, weil die Hörbarkeit der Quintparallele durch die großbesetzte Instrumentierung und dadurch, dass die Parallele nicht zwischen den Außenstimmen erklingt, äußerst beeinträchtigt wird<sup>28</sup>. Es entsteht der Sachverhalt, dass die Quintparallelen zwar präsent sind und ihr Vorhandensein bei der Analyse nachweisbar ist, ihre Auffälligkeit und ihre Hörbarkeit jedoch kaum eine Rolle spielen.)

Hierhin gehören auch die in der Stimmführungs-Struktur der gesamten Harmoniefügung im Gerüst regelrechten, aber durch verdoppelte Oktavlagen mit Quintparallelen entstandenen Sätze, die in der Orchestrierungs-Praxis beim Komponieren ohne Quintparallelen-Stellenwert entstehen. Die für die klassische Harmonielehre unproblematischen Quart-Parallelen – wie etwa bei Fauxbourdon-Sätzen oder bei der Verbindung zweier Sextakkorde oder Quartsextakkorde, aber auch die klassische Schlusskadenz mit  $S^6-D^{T-D}-T$  gehört dazu – bilden bei den Dreiklang-Verdopplungen in den höheren Oktavregistern des Orchesters zwangsläufig Quintparallelen an den vertikalen „Schnittstellen“ zwischen den Lagen. Da sie jedoch bei einem vollkommen regelrechten Harmoniegerüst und nicht zwischen den Außenstimmen, sondern entweder zwischen einer der Innenstimmen und der Oberstimme oder – bei Verdopplungen mehrerer Akkordtöne –

---

und den 3. und 4. Hörnern bzw. der 2. Posaune andererseits (auch zwischen den auch optisch sehr auffälligen unteren Stimmen der Tripelgriffe in den Violinen).

<sup>28</sup> Eine Stelle dafür sieht man im dritten Akt von *La forza del destino* (Duett Alvaro und Carlo): Hier spielt das 3. und das 4. Horn bei einer Fortschreitung von einem H-Dur Sextakkord zu einem Gis-Dur Sextakkord in einem *mf* angelegten Bläsersatz zu Alvaros Worten, die auf einen religiösen Zusammenhang hindeuten („Al chioostro, all’eremo, al santi altari l’oblio“), deutliche und einen Terzabstand überbrückende Quintparallelen, deren Parallel-Wirkung allerdings im Gesamtklang überhaupt nicht zur Geltung kommt. Vgl. Partitur S. 404, T. 9-12 auf der Seite. Ähnlich lässt sich ein Beispiel auch am Schluss von dem 1862 (auf Boitos Text) entstandenen *Inno delle nazioni* beobachten, wo das wiederholte letzte Wort als „Gloria!“ den Himmel ehrt und wo außer der Gegenbewegung der Außenstimmen und der Tutti-Besetzung im *ff* auch eine deutliche syntaktische Grenze und damit einhergehende Pausen die Identifikation der Quintparallele erschweren können. Vgl. Klavierauszug S. 46., T. 303 zu 304, zwischen dem 2. Tenor und dem 2. Bass. Weitere Beispiele sind im Chor im ersten Akt von *Otello* zu sehen: An Gott wendend betet der Chor um die Rettung des Schiffes im ersten Bild („Dio, fulgor della bufera! Dio, sorriso della duna! Salva l’arca e la bandiera della veneta fortuna!“), während im dreigeteilten Sopran ein a-Moll Dreiklang in Quintlage (zwar auch hier nach Pausen) in einen E-Dur-Dreiklang in ebenfalls Quintlage mündet – und dabei unübersehbare Quintparallelen verursacht (auch zwischen dem Bass und erstem Tenor). Die Tutti-Besetzung des Orchesters bei *ff tutta forza* (und bei ständigem Donnern – wie dies auch die Partitur das verlangt), die Gegenrichtung der Außenstimmen, die Quart-Entfernung in der Akkordmischung und das sehr schnelle Tempo verhindern dabei die Wahrnehmung dieser Quintparallelen. Vgl. Partitur S. 23, T. 4-5 auf der Seite. Auch direkte Quintparallelen ohne jegliche Pausen lassen sich im selben Chor antreffen, aber auch diese bleiben unauffällig, wenn der auf dem letzten Viertel des Takts entstandene B-Dur Klang des (dreigeteilten) Soprans im Chor, bei dem äußerst lauten Tutti-Orchester geradewegs in einen A-Dur Dreiklang weitergeführt wird. Vgl. Partitur S. 27, T. 3 zu 4 auf der Seite.

ggf. zwischen zwei Innenstimmen vorhanden sind, werden sie in der vorliegenden Arbeit nicht als mit den in der Stimmführung innerhalb desselben Satzgerüsts entstandenen Quintparallelen gleichwertige Quintparallelen betrachtet<sup>29</sup>. Solche durch Register-Verdopplungen zustande gekommenen Quintparallelen, welche durch eine optische Analyse tatsächlich den parallelen Verlauf zweier Stimmen in Quinten erkennen lassen, finden sich bei Verdi sowohl in *Simon Boccanegra*<sup>30</sup> als auch in seinem weiteren Schaffen<sup>31</sup>. Da sie jedoch stimmungsmäßigen Quintparallelen weder im Sinne des Satzgerüsts noch in der

---

<sup>29</sup> Schon 1859 wird diese Problematik von der Entstehung von zwangsläufigen Quintparallelen in mehreren Oktavlagen von August Wilhelm Ambros thematisiert, und seine Argumentation beruht auch auf der akustischen Hörbarkeit, die in diesem Fall negiert werden kann. Nach der Darstellung von einer hinuntersteigenden Sextakkordkette in zwei übereinanderstehenden Oktavlagen schreibt er: „Thatsächlich [sic] entstehen dabei freilich Quintenfolgen, aber das Ohr läßt sich nicht täuschen, es hört doch nur Quartan mit untergestellter Sexte.“ Nach der Abbildung eines Abschnitts aus seinem eigenen D-Dur Trio mit zwei hintereinander stehenden Sextakkorden mit Gabelgriff im Klaviersatz und dadurch entstandenen augenscheinlichen Quint- (und Oktav-) Parallelen schreibt er weiter: „Es galt hier den weiten Raum zwischen dem Basse und den obern [sic] Stimmen auszufüllen, und dies konnte nicht besser geschehen, als durch Verdopplung der Oberstimme – wobei die verdoppelnde tiefere natürlich als reale Stimme nicht zu gelten hat, aber auch nicht als solche wirkt.“ August Wilhelm Ambros: *Zur Lehre vom Quinten-Verbote. Eine Studie*, Leipzig (Heinrich Matthes) o. J. [1859], S. 45 f.

<sup>30</sup> Für Quintparallelen dieser Art vgl. z.B. jene nach dem Liebesduett von Amelia und Gabriele im 1. Akt, Partitur S. 121, letzte Zählzeit in T. 3 auf der Seite zur 1. Zählzeit in T. 4, in der eigentlichen Verbindung von einem C-Dur Sextakkord zu einem H-Dur Sextakkord (mit Orgelpunkt in den tiefen Streichern). Des Weiteren vgl. den Anfang der *Scena ed Aria* des Gabriele, Partitur S. 256, T. 8-10 auf der Seite, wo zwischen der Stimme des Paolo und den 2. Violinen ebenfalls solche Quintparallelen vorhanden sind.

<sup>31</sup> Vgl. z.B. den 2. Akt von *Luisa Miller* bei einer Kette von jeweils drei Sextakkorden mit Quintparallelen zwischen der 2. Oboe, der 2. Klarinette und der Oberstimme der Bratschen einerseits und der 2. Trompete und der 1. Posaune andererseits, Partitur S. 300 f. T. 119 bzw. 121. Für eine weitere Stelle vgl. das Duett von Federica und Rodolfo im 1. Akt in derselben Oper, Partitur S. 175, T. 55 und 56, in beiden Takten die gleiche Achtelbewegung auf der 2. Zählzeit bei der eigentlichen Quartparallele zwischen einem D-Dur Klang und einem Es-Dur Sextakkord. Ähnlich entstehen bei der Verbindung eines grundständigen Es-Dur Klanges mit einem Fes-Dur Sextakkord (hin und zurück) bei etwa voller Besetzung Quintparallelen, die sich ebenfalls aus der Registerverdopplung ergeben, im Chor der Räuber im dritten Akt von *Imasnadieri*, vgl. Partitur S. 328, T. 157-159. Eine typische Stelle für Quintparallelen, die sich aus der Verwendung der unterschiedlichen Registern in der Instrumentation von Fauxbourdon-Sätzen in einem etwa vollständig besetzten Orchester ergeben, ist im dritten Finale der *Aida* zu beobachten, vgl. Partitur S. 346 f., ab der zweiten Takthälfte von T. 3 auf S. 346 bis zur ersten Zählzeit in T. 2 auf S. 347, zw. 2. Ob., 2. Klar. einerseits und 2. Tr. und 1. Pos. andererseits; oder auch im zweiten Akt von *Jérusalem*, wo der Satz ebenfalls in einem eigentlichen Fauxbourdon-Gerüst verläuft, was die drei direkten Wiederholungen der betreffenden Passage – bestehend aus zweimal zwei gleichen Klangverbindungen – in tieferen Registern und ohne Quintparallelen auch verdeutlichen, vgl. Partitur, Bd. 1, S. 253, T. 59-60. Auch am Ende des dritten Akts von *Les Vêpres Siciliennes* erklingt eine solche Stelle mit Sextakkordketten-Gerüst, sofern man die schnellen Sechszehntel-Figurationen der Oboe und der Klarinette (die im strengen Sinne die Töne der Quintparallelen je um eine Sechszehntelnote schon vorausnehmen) Achtelweise miteinbezieht, vgl. Partitur Bd. 2, S. 541, T. 487. Ein weiteres Beispiel findet sich im dritten Finale von *Giovanna d'Arco*, wo in einem lediglich für vier Klänge andauernden, aber auch durch den Bass als Fauxbourdon-Satz nachvollziehbaren kurzen Abschnitt bei einem vollbesetzten Orchester, sich eine Parallelführung in Quinten zwischen den Trompeten (in Es), den ersten Tenören im Chor und teilweise den Frauen im Chor einerseits und der 2. Oboe und der 2. Klarinette andererseits vollzieht. Dabei sind die Trompeten und die benannten Chorstimmen die unteroktavierte Verdopplung der eigentlichen Quarte im Satzverlauf, vgl. Partitur Bd. 2, S. 356, T. 164. (Es sei angemerkt, dass der in der Trompetenstimme in der Partitur-Ausgabe in T. 164 als *e1* angeführter 4. Ton als offensichtlicher Druckfehler ein Vorzeichen von einem *b* vermisst, da die Tonhöhe im Klang ein *ges1* darstellen muss, was bei der Notierung von der Es-Trompete ja einem *es1* entspricht und nicht einem *e1*).

Klangwirkung entsprechen, wird auf sie in der vorliegenden Studie nicht mehr näher Bezug genommen.

Auch der Dissonanz-Grad des Klangs im Orchester bzw. im Satz kann unabhängig von seiner Lautstärke eine Rolle spielen und sich auf die Hörbarkeit einer Quintparallele derart auswirken, dass die gesamt-harmonische Disposition einer Verbindung die Quinten enthaltenden Harmonien mit durch Vier- oder Fünfklänge entstandenen Dissonanzen anreichert. Die klangliche Dominanz der Dissonanzen – oder auch nur einer Dissonanz in einem der beiden Klänge – kann die „Reinheit“ der Quinte und ihr paralleles Vorkommen, d.h. den in einer Klangverbindung von Dreiklängen oder Intervallen sonst typischen Konsonanz-Grad, für den Hörer mitunter „verschwinden“ lassen<sup>32</sup>.

Diese akustische Eigenart mag auch als Argumentation für die „Gefahrlosigkeit“ bestimmter Quintparallelen von Asioli im dritten Band seines Lehrbuches *Il Maestro di Composizione* gemeint worden sein, wenn er darauf hinweist, dass in bestimmten Fällen der infolge von fehlender Harmonie sonst das Gehör „beleidigende“ Effekt durch die Ergänzung der weiteren Stimmen als harmlos vorkommen kann<sup>33</sup>. In seinem die Modulation bei entgegengesetzten chromatischen Außenstimmen thematisierenden Beispiel *Scale cromatiche contraire* im ersten Band<sup>34</sup> werden von Asioli an vier Stellen direkte Quintparallelen geschrieben, welche nicht nur an zwei Stellen der alle vier Stimmen verändernden Fortschreitung vom übermäßigen Quintsextakkord entstehen – die, wie bereits erwähnt, auch bei Asioli als „legale“ Quintparallelen gelten –, sondern auch an zwei Stellen (bei der aufsteigenden chromatischen Bass-Skala), welche die gegenteilige Verbindung vergegenwärtigen: jene von „einfachen“ Dur-Klängen in übermäßige Quintsextakorde bzw. ihre enharmonischen Umschreibungen. Asioli kennzeichnet im Beispiel die Akkorde, die Quintparallelen enthalten, mit jeweiligen Kreuzen und merkt in der kurzen Erklärung zu

---

<sup>32</sup> Ein Beispiel dafür wäre in der *Sinfonia* von *Giovanna d'Arco*, in T. 8-9 zu beobachten. Nicht nur die neu hinzugekommene Dissonanzen für den zweiten Klang, die einerseits durch den Quartvorhalt und andererseits durch die Septim entstehen, sondern auch die schnellen Tremolo-artige Sechszehntel-Repetitionen der Streicher sowie der gleichzeitige Einsatz der Fagotte an der Stelle der zweiten Quinte tragen dazu bei, dass die eigentlich vorhandene Quintparallele zwischen den Bratschen und den tiefen Streichern unauffällig bleibt. Vgl. Partitur Bd. 1., S. 1, T 8 f. Ein weiteres Beispiel kann im 1. Akt von *Alzira* beobachtet werden, wenn der Dominant-Septakkord bei voll besetztem Orchesterklang und Chor sowohl mit einer Quintparallele zwischen den den Bass spielenden Instrumenten und dem 3. Horn (in A) in T. 136 erreicht als auch mit einer weiteren verlassen wird, vgl. Partitur S. 82, T. 135-137. Für ein weiteres Beispiel vgl. *Il corsaro*, Partitur S. 246 f., T. 171 zu 172 (zw. den Bass-Stimmen und dem 1. Horn in F).

<sup>33</sup> „È bensì vero che due quinte contemporanee di grado a due parti, o, come suol dirsi, isolate e scoperte, in forza della loro mancanza d'armonia, offendono il senso, e in questo caso il divieto è giustissimo; ma è altresì vero che, quando alle quinte di grado e di salto mancanti di armonia si supplisca col concorso di altre parti, queste non producono (purchè sian coperte, o di moto contrario, e di diversa specie) il benchè menomo fastidio, fossero anche tre o quattro consecutive.“ Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, Epitome del libro primo S. 10.

<sup>34</sup> Ebd., Bd. 1, S. 102.

dieser Modulation auch an, dass die Quintparallelen nicht „berechnet“ werden, weil das Gehör dadurch „nicht verletzt“ würde<sup>35</sup>.

Auch bei diesen mit Dissonanzen angereicherten und dadurch unauffälligen Quintparallelen-Stellen gilt – wie dies bei Quintparallelen, die sich nicht zwischen den Außenstimmen erfolgend in einer Tutti-Besetzung „untergehen“, zu beobachten war –, dass in einigen Fällen dieser verborgenen Quinten sich zwar ein der konsequenten Konnotation entsprechender textlich-inhaltlicher Kontext im Sujet gewahren lässt – was auch auf Verdis bewusste Verwendung der Quintparallele und ihren Konnotationen schließen lassen könnte –, obwohl die Hörbarkeit der Quintparallele sehr fraglich erscheinen kann<sup>36</sup>. Ebenfalls bei manchen Akzentquinten von Verdi ist dies der Fall<sup>37</sup>. Dennoch gibt es, wie wir es weiter unten sehen werden, auch wenige Gegenbeispiele, daher lässt es sich an solchen Stellen weder bestimmen noch errahnen, inwiefern Verdi mit diesen Quintparallelen bewusst umgegangen ist. Eine solche Problematik, die der Frage entspringt, ob er als täglich mit Musik in Berührung kommender und für klangliche Reize zwangsläufig sehr empfänglicher Mensch die Auffälligkeit dieser Quinten – oder aber das, inwieweit die Ohren vom Publikum „geschult“ und auf Quintparallelen sensibel reagieren können – immer entsprechend einschätzen konnte, wird sich nicht weniger aufdrängen als die Frage, ob für diese Stellen eher eine solche analytische Formulierung angebracht sein und hierfür als gültig betrachtet werden könnte, dass von religiösem Charakter geprägte inhaltliche Kontexte, in denen auch mit sonstigen musikalischen Attributen ein Ausdruck von religiöser Atmosphäre verwirklicht ist, Quintparallelen für Verdi hinsichtlich satztechnischer Gebote und Verbote bedenkenlos erscheinen ließen. Die Gründe mögen auch von Fall zu Fall unterschiedlich sein.

---

<sup>35</sup> “Non si calcoleranno le quinte coperte si naturali che di diversa specie giacchè non feriscono l’udito.”

Asioli, *Il Maestro*, Bd. 1, S. 102, Erklärung (b).

<sup>36</sup> Vgl. dazu die direkte Quintparallele zwischen Cello und Oboe im 1. Akt in *Aroldo*, Partitur S. 90, T. 8 auf der Seite (Textteil „mio“). Dass die Oberstimme des Satzes noch höher als die der Parallele liegt bzw. der Sachverhalt, dass die Parallelstimmen einen Sprung von einer Quarte haben, hindern das Auffallen der Quintparallele ebenso wie die Tatsache, dass die Quinte im zweiten, erreichten Klang die Quinte eines Dominant-Septakkordes ist: Die darüber liegende Septim als Dissonanz des Klanges dominiert über die konsonante Quinte und lenkt die Aufmerksamkeit auf sich.

<sup>37</sup> Solche Akzentquinten finden sich im vorletzten sowie im letzten Takt (je auf die 1. Zählzeit) des ersten Segments des *Ave Maria* in den *Quattro pezzi sacri* zwischen Tenor und Bass, vgl. Partitur S. 8, T. 15-16. Dass der übermäßige Terzquartakkord in der zweiten Takthälfte von T. 15 das *g* enthält und mit dem *f* noch eine Vorhaltsdissonanz bildet, die erst auf die zweite Zählzeit in T. 16 aufgelöst wird, verhindert eine Wirkung von Akzentquinten beinahe vollkommen, obwohl sie zwischen den betonten ersten Zählzeiten eigentlich besteht. Auch Akzentquinten zwischen Alt und Tenor weisen die vorletzten und letzten Takte des 3. Segments desselben Werkes auf – in der Pulsierung von Halben, d.h. auf die 3. Zählzeit des vorletzten und auf die 1. Zählzeit des letzten Taktes im Segment, vgl. Partitur S. 9, T. 47-48. Des Weiteren seien die Akzentquinten in der bereits erwähnten *Pregghiera* im ersten Akt von *Aroldo* erwähnt, die je auf die erste Zählzeit zwischen 1. Fg. und 2. Fg. + Vc. erklingen, vgl. Partitur S. 90., T. 3-4- auf der Seite.



In diesem Zusammenhang müssen auch jene Quintparallelen erwähnt werden, die, ähnlich wie die im nächsten Absatz behandelten „Versetzungs-Quinten“, zwischen den letzten und den ersten Klängen von – trotz der ohne jegliche Pausen erfolgten direkten Verknüpfung zweier Harmonien – deutlich abgetrennten musikalischen Abschnitten entstehen können. In diesen Fällen kann nicht nur die musikalische Struktur, sondern auch die veränderte Instrumentation auf einen Neueinsatz verweisen; ggf. kann auch ein Vorzeichenwechsel in der Partitur erscheinen<sup>38</sup>. Auf diese Weise entstandene Quintparallelen werden in der vorliegenden Arbeit nicht beachtet.

Mit der Trennung und einer syntaktischen Grenze von musikalischen Einheiten stehen auch die Quintparallelen in Zusammenhang, die zwischen solchen Harmonien entstehen, welche durch die tonartliche Versetzung – die häufig mit direkten Akkordrückungen einhergeht – in sich geschlossenen musikalischen Einheiten verschiedener Tonalitätsrahmen angehören. Solchen Quinten wird an den (linearen) „Schnittstellen“ der Versetzung – meistens eine kleine oder große Sekunde höher oder tiefer – eine in ihrer musikalischen Rolle gleichberechtigte Bedeutung zuteil; während sie ihre Position und Größe für den veränderten Tonalitätsrahmen beibehalten, werden sie jedoch infolge der tonartlichen Verschiebung einer parallelen Bewegung unterzogen. Die aus diesem Sachverhalt entstandenen Quintparallelen werden in der vorliegenden Arbeit als „Versetzungs-Quinten“ bezeichnet. Ein demonstratives Beispiel für Versetzungs-Quinten findet sich in *Simon Boccanegra* an der „M'ardon le tempia“-Stelle im 3. Akt<sup>39</sup>: Eine zweimalige Wiederholung desselben Abschnitts je einen Halbton höher bringt zwangsläufig auch die Rückung des Schlussklanges im Abschnitt mit sich – und somit auch die der in ihm enthaltenen Quinte (bzw. Duodezime) zwischen den Fagotten und Posaunen einerseits und den zweiten Violinen andererseits. Die zwischen den einzelnen Erscheinungen des Abschnitts entstehenden sehr langen Pausen in den Instrumentenstimmen tragen maßgeblich dazu bei, dass hier nur zweimal die chromatische Erhöhung des gleichen Klanges und der gleichen musikalischen

---

<sup>38</sup> Für solche Fälle stellt z.B. die Stelle im letzten Finale im 4. Teil von *Nabucodonosor* dar, vgl. Partitur S. 457 f., wo die zweite Hälfte des Satzes des Priesters bereits in die nächste Szene übersiedelt ist; die Quintparallele entsteht zwischen T. 75 und 76 von *a-e* zu *b-f* zwischen allen Instrumenten, die in T. 75 ein *a* spielen und der 1. Ob. sowie der 2. Pos. mit jeweils einem *e* (ein genereller Vorzeichenwechsel wird hier nicht vorgeschrieben). Ein anderes Beispiel (unter zahlreichen Stellen) wäre eine Stelle im ersten Akt von *Alzira*, vgl. Partitur S. 76, T. 94-95, wo bei deutlicher Zunahme der Besetzung und Veränderung der Rhythmik auch ein Vorzeichenwechsel geschieht; die Quintparallele von *es-b* u. *e-h* entsteht zw. den Celli/Kontrabässen einerseits und der Unterstimme der ersten Violinen (erst in T. 95) andererseits.

<sup>39</sup> Vgl. Partitur S. 345, T. 2 auf der Seite bis S. 346, T. 3 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 213.

Einheit, nicht aber die zwischen denen befindlichen Parallelen als solche wahrgenommen werden.

Vom Frühschaffen an bis hin zu den späten Werken trifft man immer wieder auf dieses von Verdi offenbar beliebte kompositionstechnische Mittel der Versetzung von Tonalitätsrahmen<sup>40</sup> – wobei es sich in den meisten Fällen um eine Rückung von musikalischen Einheiten handelt<sup>41</sup>. Ob dabei eine Quintparallele an der „Schnittstelle“ der versetzten Abschnitte überhaupt entstehen kann, ist dabei in erster Linie natürlich von der Position und Umkehrung der Klänge abhängig, welche an der hier befindlichen Fortschreitung vom letzten zum ersten Klang beteiligt sind.<sup>42</sup> Die transponierten Abschnitte können dabei sowohl einen kürzeren – und mitunter auch deutlich kürzeren – als auch längeren Umfang aufweisen. Bei Versetzungen werden die tonalitätsmäßig neue Setzung desselben klanglichen Ereignisses und der Tonalitätssprung selbst in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt<sup>43</sup>. Die Parallelen, die nicht nur die Quinten und ggf. die Oktaven betreffen, sondern sämtliche Intervalle, spielen als satztechnisches Phänomen oder gar als satztechnisch inkorrekt behandelte stimmungsmäßige Verbindung keine Rolle – auch in dem Fall nicht, wenn keine Pausen an der „Schnittstelle“ zwischen den beiden Abschnitten vorhanden sind, die sonst eine Trennung zusätzlich verdeutlichen. Die kompositorische Maßnahme zielt also nicht auf die Quintparallele, sondern auf die Verschiebung sämtlicher Komponenten eines bereits erklingenden Vorgangs mit seinen innerhalb der Einheit vorhandenen eigenen harmonischen Relationen. Auch in solchen Fällen sind jene

---

<sup>40</sup> Frits Noske stellt dieses Verfahren der schrittweise steigenden Tonalitäten von gleichen Abschnitten bezüglich ritueller Szenen in Verdis Schaffen fest, in denen Verdi gemäß einer strukturellen Dreiheit die dramatische Wirkung verstärkte. Neben der kleinen Sekunde (als Intervall der Aufsteigung) verweist der Autor auch auf die große Sekunde sowie auf die kleine und große Terz, vgl. Noske, *Signifier*, S. 242 f.

<sup>41</sup> Für strukturell geringfügig veränderten Kontext mit neuem Abschnitt in einer unmittelbar neuen Tonalität, aber ohne transponierte Wiederholung der musikalischen Einheit gibt es dabei auch Beispiele wie z.B. im zweiten Finale von *I masnadieri*, vgl. Partitur S. 263, T. 349-350. Eine Quintparallele erklingt zw. der Oberstimme der Bratschen und ihrer Unterstimme mit den Celli und den Kontrabässen nach einer Viertelpause, während die die Melodik bildenden Stimmen (Fl., Ott., Vl.1) ohne jegliche Pause in den nächsten Abschnitt münden.

<sup>42</sup> „Versetzung-Quinten“ dieser Art finden sich z.B. im zweiten Teil von *Nabucodonosor*, vgl. Partitur S. 220 f., T. 68-74, zunächst zweitaktig, dann taktweise; zw. T. 69-70: zw. *des-as* u. *d-a*, T. 71-72: zw. *d-a* u. *es-b*, T. 72-73: zw. *es-b* u. *e-h*, T. 73-74: zw. *e-h* u. *f-c*; im vierten Akt von *Macbeth*, vgl. Partitur Bd. 2, S. 574, T. 107-109, taktweise, zw. Unterstimme der Vl. 2 einerseits und der Unterstimme der Vla, dem Vc. und dem Cb. andererseits; im zweiten Akt von *Stiffelio*, vgl. Partitur S. 298 f., T. 66-68, taktweise, zw. *f-c*, *es-b* und *d-a* (die adäquate Stelle in der als *Aroldo* umgearbeiteten Oper befindet sich bei teilweise identischem Text ebenfalls im 2. Akt, vgl. Klavierauszug S. 132, Ziff. 19); oder in der *Sinfonia* von *Alzira*, vgl. Partitur S. 26 ff., T. 230-238, wo sich die „Schnittstelle“ der Versetzung von h-Moll nach a-Moll mit Quintparallele (zw. dem 1. Hr. einerseits und dem 3. Hr., der 2. Pos. und dem Cimb. andererseits) in T. 234 von der 1. zur 2. Zählzeit befindet. (Man beachte jedoch auch die kritische Anmerkung der Partitur für die Achtelverkürzung des Autografs für mehrere Instrumente; hierfür für die 2. Posaune und das Cimbasso von Interesse; ebd., S. 27, Anm.\*)

<sup>43</sup> Ein anschauliches Beispiel für Versetzungen von in sich geschlossenen musikalischen Einheiten wäre z.B. schon im ersten Satz von Beethovens *Eroica* zu beobachten, wenn auch an den hiesigen „Schnittstellen“ keine Quintparallelen vorhanden sind. Vgl. Partitur S. 35 f., T. 553-563.

Konnotationen, die im sonstigen Schaffen Verdis mit den Quintparallelen zusammen auftreten können, nicht vorhanden.

Eine Abgrenzung der „Versetzungs-Quinten“ bei sehr kurzen musikalischen Einheiten erweist sich indessen als wenig markant im Vergleich zu solchen Fällen, in denen Quintparallelen ebenfalls innerhalb eines kurzen Abschnitts auftreten, der zwar insgesamt in demselben tonalen Bezugsrahmen bleibt, dessen Klänge bei einer chromatischen Sequenzierung – mit oder ohne Pausen – jedoch gleichzeitig die Grundlage dafür bilden, ein sequenziertes lineares Muster als eine auf einer einzigen Harmonie basierende selbständige kleine Einheit zu hören. Solche Beispiele werden uns im Unterkapitel *Chromatische Quintparallelen als inhaltliche Differenzierung* aus *Oberto*, *I masnadieri* und *Nabucodonosor* begegnen. Der Unterschied, der im Vergleich zu Versetzungs-Quinten von kurzen musikalischen Abschnitten besteht und für die analytische Klassifizierung hier als Kriterium festgehalten werden kann und soll, liegt nicht in den Pausen, sondern in der Verwandlung oder Kontinuität des tonalen Bezugsrahmens: Während Versetzungs-Quinten zwischen Abschnitten entstehen, die ihren gesamten tonalen Bezugsrahmen verändern und deshalb auch nicht die parallele Stimmführung hören lassen, treten Quintparallelen bei sequenzierten, aber gewissermaßen ebenfalls in sich selbstständigen kleinen musikalischen Einheiten auf verschiedenen – und nicht selten alterierten – Stufen derselben Tonalität auf, die auch vor und nach dem die Quintparallelen enthaltenden Abschnitt – womöglich nur kurz – hörbar ist. Solche Quintparallelen sind gerade bei dem bleibenden Tonalitätsgefühl auch in der Stimmführung viel eher als Parallelen zu gewahren. Trotz der an manchen Stellen fließenden und zweifellos nicht in jedem Fall unbestreitbar wahrzunehmenden Grenze zwischen beiden Erscheinungsformen<sup>44</sup> scheint das Trachten nach der Konsequenz in Bezug auf die Konnotationen dennoch einen gewissermaßen begründete Unterscheidung in dieser Klassifizierung zu unterstreichen: Während Versetzungs-Quinten nur die Gemeinsamkeit

---

<sup>44</sup> Einen solchen „unbestimmbaren“ Fall bilden z.B. die Quintparallelen zwischen einem grundständigen D-Dur und einem grundständigen Es-Dur (mit Pausen) vor Millers Cabaletta im ersten Akt in *Luisa Miller*, vgl. Partitur S. 110, T. 72 zu 73. Die emotionale Erhöhung von Miller – bedingt durch Wurms Mitteilung, dass Luisas Geliebter Walters Sohn ist – wird hier in zwei sehr kurze Einheiten von je zwei Takten eingebettet, die jedoch motivisch-melodisch keine wirklich geschlossenen Einheiten darstellen, da über den beiden Harmonien lediglich die auf deklamatorische Art wiederholten Grundtöne (bzw. ihre Oktavsprünge) von Walter und Miller zu hören sind. Über eine Versetzung, die sowohl eine als motivisch erkennbare Einheit als auch den Tonalitätsrahmen betreffen würde, kann hier also nicht gesprochen werden, lediglich über die Rückung des Klanges um einen Halbton höher; aber auch die Bestimmung von einer kurzen Sequenzierung auf einer alterierten Stufe in demselben Tonalitätsrahmen würde nicht zutreffen. Erstens findet die chromatische Erhöhung keine Fortsetzung und zweitens wird das anfängliche E-Dur (bei *Poco più vivo* in T. 61), von dessen Paralleltonart cis-Moll der D-Dur Klang als verselbständigte Neapolitaner erst eingesetzt wurde, endgültig verlassen. Die Rückung wird nämlich als „Modulation“ für die Andeutung von as-Moll verwendet, das dann – als Vorbereitung für die Cabaletta – in T. 83 verdurt wird.

haben, dass sie meistens als Ausdruck von intensivierten Gefühlszuständen oder Charakteren von Situationen auftreten, sind bei stimmführungsmäßigen Quintparallelen, die vorrangig einem und demselben tonalen Bezugsrahmen entspringen, meistens fester umrissene und bestimmbare Konnotationen festzustellen. Sie haben hinsichtlich der außermusikalischen Thematiken gemeinsame Aspekte mit sonstigen Quintparallelen in Verdis Schaffen – wie es im weiteren Verlauf der Arbeit zu sehen sein wird.

Ein Aspekt, auf den in der nachstehenden Untersuchung der Quintparallelen öfters Bezug genommen wird, sind die Pausen zwischen etlichen Parallelen, welche hinsichtlich der Auffälligkeit von Quintparallelen eine Rolle spielen können. Dass Pausen die Wirkung von Quintparallelen überhaupt beeinträchtigen, wird schon 1755 von Marpurg beschrieben, wenn er unter den Komponenten, von denen das Ausmaß der Fehlerhaftigkeit abhängig sein kann, anführt: „Ob zwischen den beyden Intervallen ein Absatz und ob derselbe lang oder kurz ist, welches man aus den Pausen erkennet. Nach einem längeren Absatze ist alles erlaubt, nach einem kürzeren nicht so leicht.“<sup>45</sup> Tappert verweist auf Marpurg und führt die von Marpurg angegebenen Komponenten in einer kürzeren Zusammenfassung an<sup>46</sup>, während er auch zur Konkretisierung der Längen der Pausen anmerkt: „Unter den kleineren Pausen, die also den Parallelen nicht helfen konnten, verstand man lange vor Marpurg schon alle Pausen von den halben abwärts, diese mit eingeschlossen“<sup>47</sup>. Die „mildernde“ Wirkung von Pausen auf die Quintparallelen lässt sich jedoch bei der Betrachtung der Notenwerte alleine dennoch nicht, sondern nur von Fall zu Fall und auch unter Beachtung von weiteren musikalischen Kriterien – wie z.B. dem Tempo, der Instrumentation, der Artikulation – bestimmen. Zwar gibt es in Verdis Schaffen Beispiele, bei denen sich die Definition von ab der Halbe abwärts kürzeren Notenwerten für hörbare Quintparallelen als entsprechend erweist – wie z.B. die gut hörbare Quintparallele bei einer Achtelpause am Anfang von Carlos' (langsamen) *Cabaletta* „Vieni meco , sol di rose“ im zweiten Akt von *Ernani*<sup>48</sup>. Nichtsdestotrotz lässt sich in Verdis Schaffen auch beobachten, dass die Gültigkeit von

---

<sup>45</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drei- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehreren Stimmen. Nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger*, Berlin (im Verlag Johann Jacob Schützens Wittve) 1755, S. 55.

<sup>46</sup> Vgl. Wilhelm Tappert: *Das Verbot der Quinten-Parallelen. Eine monographische Studie*, Leipzig (Heinrich Matthes) 1869, S. 10 ff.

<sup>47</sup> Ebd. S. 11., Anm. \*\*)

<sup>48</sup> Vgl. Partitur S. 269 bzw. Klavierauszug S. 220, letzte Zählzeit in T. 207 zur ersten Zählzeit in T. 208. Die Parallele in der sehr transparenten Instrumentation mit Streichersatz befindet sich zwischen den tiefen Streichern und den Bratschen. Es sei hier festgehalten, dass, obwohl die Auffälligkeit dieser Quintparallele ein mit weiteren Quintparallelen adäquates konsequentes Vorhandensein einer Konnotation vermuten lässt, die Stelle diesbezüglich als solche registriert werden musste, an der sich keine der in der folgenden Untersuchung beschriebenen Konnotationen nachvollziehen ließ.

solchen Bestimmungen nicht allgegenwärtig ist: Es findet sich in der *Scena ed Aria Giacomo* im zweiten Akt von *Giovanna d'Arco*<sup>49</sup> ein veranschaulichendes Beispiel dafür, dass die Auffälligkeit von einer Quintparallele, die durch eine Pause getrennt wird, sehr beeinträchtigt ist, obwohl die Pause hier lediglich einen Viertelwert im *Allegro* beträgt.

Quintparallelen, welche Antiparallelen darstellen, werden in der vorliegenden Arbeit nicht in die Untersuchung miteinbezogen.

Verdeckte Quintparallelen, welche sich – trotz allgemeinen musikalischen Sprachgebrauchs – in satztechnischem Sinne nicht als Aufeinanderfolge zweier Quintintervalle, sondern bei der Parallelführung zweier Stimmen in dieselbe Richtung beim Erreichen einer Quinte konkretisieren, werden in der vorliegenden Dissertation nicht als Quintparallelen aufgefasst.

Verminderte Quinten, welche in reine oder verminderte Quinten weitergeführt werden, werden in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt. Genauso wenig wird auf die Fortschreitung von einer reinen Quinte in eine verminderte Quinte Rücksicht genommen.

Ebenfalls bilden nachschlagende Quinten<sup>50</sup> keinen Gegenstand in der Arbeit.

### 3.2 Quintparallelen in *Simon Boccanegra*

#### 3.2.1 Religiositäts-Kontexte

Als der junge Gabriele Adorno im ersten Akt in *Simon Boccanegra*<sup>51</sup> erklärt, Amelia trotz ihrer nichtadeligen Herkunft heiraten zu wollen, segnet ihn Fiesco („Vieni a me, ti benedico“). Diese Szene präsentiert uns auch zwei Stellen mit Quintparallelen.

---

<sup>49</sup> Vgl. Partitur, Bd. 1, S. 200 bzw. Klavierauszug S. 125, T. 7, dritte Zählzeit zu T. 8, erste Zählzeit als eine Verbindung (in Tonlagen-Oktavierung) von *as-es* zu *g-d*, 1. Kl., 3. Hrn., 2. Tr. einerseits und 2. Pos. und Cimbasso andererseits. Eine Konnotation ist in diesem Fall nicht feststellbar.

<sup>50</sup> Beispiele für nachschlagende Quinten bei Verdi findet man z.B. im zweiten Finale von *La Battaglia di Legnano*, Partitur S. 256, T. 5-6 nach Ziff. 16. Die Quinte (hinunter) entsteht mit einer Verschiebung eines Sechszehntelwertes der Streicher, und zwar zwischen der 1. Klarinette und der Stimme von Arrigo einerseits (*ces – b*) und den darunter spielenden Streichern andererseits (*fes – es*). Eine andere Art der Bildung von nachschlagenden Quintparallelen mit zusätzlichen Pausen lässt sich im ersten Akt von *Ernani* beobachten, vgl. Partitur S. 62, T. 32 f. bzw. Klavierauszug S. 40. Die Quinten sind auf dem dritten Viertel in T. 32 und dem ersten in T. 33 zwischen den tiefen Streichern und den Bratschen jeweils auf der ersten der triolischen Achtelnoten als Grundton und als nachschlagende Quinte auf der zweiten sowie der wiederholten dritten vorhanden. Ein weiteres Beispiel, allerdings mit dem zusätzlichen Sachverhalt, dass die „verschoben“ entstandenen (klingenden) Quinten zwischen Sopran und Alt gleichzeitig auch Akzentparallelen bilden, findet sich am Ende des dritten Segments in *Ave Maria* von den *Quattro pezzi sacri*, wo die Nachvollziehbarkeit der Verbindung zweier Sextakkorde durch den Stimmtausch von Sopran und Alt erfolgen kann, vgl. Partitur, S. 9, T. 45 bis T. 47, zweite Zählzeit.

<sup>51</sup> Vgl. Partitur S. 126 ff. bzw. Klavierauszug S. 76 f.

Die erste (Abb. 3-1) gehört dabei zu denen, die trotz der direkten Verbindung der betroffenen Klänge ohne Unterbrechung viel weniger hervorstechen. Daher kann die Annahme, dass Verdis Umgang mit der Quintparallele ein Resultat der kompositionstechnischen Überlegung ist, die Parallele als ein Konnotation tragendes satztechnisches Mittel bewusst einzusetzen, in diesem Fall nur mit Vorbehalt nachvollzogen werden. Die Quintparallele zwischen der Oberstimme der zweiten Violinen und der Oberstimme der Bratschen muss als eine nicht auffallende Parallele registriert werden, weil sie in den Mittelstimmen auftritt, während keine der bei der Wahrnehmung von Parallelen maßgeblichen Stimmen, d.h. weder die Unter- noch die Oberstimme der Klangverbindung, an der parallelenbildenden Stimmführung beteiligt ist. Dennoch kann die Parallele auch nicht als unhörbar bezeichnet werden: Sowohl die vierte Zählzeit im 6. Takt des Satzes als auch die erste Zählzeit im 7. Takt, d.h. die Position der Quintparallele mit ihren beiden Klängen, wird durch die Viertelbewegung des Cellos mit Tonhöhen jeweils einer Tonhöhe der beiden Quinten verstärkt hervorgehoben: Von den oberen Celli hinzukommend kann im ersten Glied der Parallele zu deren Unterstimme eine Viertelbewegung gehört werden und im zweiten Glied zu deren Oberstimme.

**Sostenuto religioso** ♩ = 68

3. e 4. a2

Cor. Do

*pp*

*Religioso*

F.

Vie - ni a me, ti be-ne-di - co nel - la pa - ce di quest'o - ra.

**Sostenuto religioso** ♩ = 68

con SORDINA

*pp*

Vni

con SORDINA

*pp*

con SORDINA

*pp*

Vc.

Divisi

*pp*

Cb.

1 Solo con SORDINA

*pp*

UNITE

UNITI

Abb. 3 – 1 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Erst um etliche Takte später konkretisiert sich die zweite Quintparallelen-Stelle in demselben Duett, durch die zugleich die auffälligsten Quintparallelen in *Simon Boccanegra* überhaupt auftreten: Eine Mixtur von sechs Dreiklängen in diatonischer Folge präsentiert sich in den Holzbläsern in der Wiederholung des ersten Abschnitts, zu welchem hier außer den Holzbläsern auch Gabrieles Stimme hinzukommt<sup>52</sup> (Abb. 3-2). Diese hat hinsichtlich der genauen Platzierung eine die Konnotation erläuternde Bedeutung, indem mit dem Wort „santo“ das exakte Zusammentreffen des satztechnischen Phänomens mit den Bedeutungen „heilig“, „religiös“, „fromm“ sichtbar wird.

Im Gegensatz zu den meisten noch folgenden Beispielen für Quintparallelen ist die Richtung dieser hier eine aufwärtsstrebende. Auch in dieser Hinsicht verhält sich das Satzgefüge ähnlich zu Verdis aufsteigenden Mixturen, da diese meistens in einem Fauxbourdon-Satz (oder in einer sonstigen Sextakkordkette) verlaufen und dabei oft einer Himmelsthematik nahekommen<sup>53</sup>, die z.B. im Handlungsmoment des Sterbens entsteht wie in *Aida* und in *La forza del destino* oder als religiöse Gestimmtheit ausstrahlender Moment angedeutet wird wie im *Ave Maria* der Desdemona in *Otello* – worauf im *Ausblick* der vorliegenden Arbeit noch Bezug genommen wird.

Das an dieser Stelle in *Simon Boccanegra* vorhandene Gerüst – das die parallelen Quinten durch die Instrumentierung erhält, indem die Mittelstimme der Sextakkordkette um eine Oktave höher in das Piccolo gesetzt wird – wird in seinem eigentlichen Wesen als Fauxbourdon-Satz statt einer Quintparallelen-Kette – was übrigens auch der Klavierauszug von Ricordi nahelegt – durch die Unterstimme der Kette deutlich, die den Terzverlauf als Unterstimme der Klangkette (in der ersten Klarinette) präsentiert. Bemerkenswert ist, dass eine nächste Sextakkordkette an der entsprechenden formalen Stelle um vier Takte später keine Quintparallelen mehr demonstriert, da dort durch die teilweise andersartige Instrumentation kein Stimmtausch mehr vorliegt und die Sextakkordkette sofort als solche wahrgenommen werden kann. Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die vorangehende Stelle als analoger Takt satztechnisch ebenfalls in diesem Sinne zu verstehen ist. Dennoch muss auch an diesem Punkt der Arbeit festgehalten werden, dass die Quintparallelen – effektive und faktisch, klingend und geschrieben – vorhanden sind und dass sich ihre klangliche Wirkung auch hier mit einer religiösen Atmosphäre verknüpft.

---

<sup>52</sup> Vgl. Partitur S. 127 bzw. Klavierauszug S. 77.

<sup>53</sup> Zu einer weiteren Thematisierung von Fauxbourdon-Sätzen und Sextakkordketten (bzw. einer Unterscheidung zwischen ihnen) vgl. das Kap. *Ausblick. Darstellung bisheriger Resultate als Basis weiterer Erforschungen* in der vorliegenden Arbeit.

×

Ott. *pp*

Fl. *pp*

Ob. 1. *pp*

Cl. Do *pp*

Fg. 1. *pp*

Cor. Do *pp*

Gabriele *pp*  
Ser - be - rà ri - cor - do san - to

Fiesco *pp*  
Lie - to vi - vi e fi - do a - do - ra \_\_\_\_\_  
(con SORD.)

Vni *pp* (con SORD.)

Vle *pp* (con SORD.)  
DIV.

Vc. *pp*

Cb. 1 SOLO (con SORD.)  
*pp*

Abb. 3 – 2 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Dass sich die beiden Quintparallelen-Stellen im Fiesco-Gabriele Duett mit einem religiös konnotierten Zusammenhang verbinden lassen, scheint dabei über die Handlung des Segens, den Text sowie die genaue Setzung des Wortes „santo“ hinaus außer Zweifel zu sein. Als Anweisung über diesem vom übrigen musikalischen Geschehen durch einen Doppelstrich abgegrenzten Abschnitt gab Verdi ein *Sostenuto religioso* an, was



unterstreicht, dass er sich hier, mit Soparts Worten, „einen ‚archaischen‘, kirchenmusikalisch geprägten Stil“<sup>54</sup> vornahm. Des Weiteren deutet Sopart an, dass Verdi hier „auf den alten Topos der ‚preghiera‘ [zurückgreift]“<sup>55</sup>; die polyphone Satztechnik sieht der Autor im späteren Gebet von Desdemona im letzten Akt in *Otello* wiederzukehren<sup>56</sup>. Budden beschreibt den Satz als „deliberately organ-like in its scoring even to the use of long pedal notes and surprise modal cadences“<sup>57</sup>, und Klier betont „‚archaische‘ Elemente [...] in satztechnischen Einzelheiten“<sup>58</sup> wie u.a. manche Phrasen in den Kadenzen der einzelnen Abschnitte sowie die Fortbewegung in der Melodik, welche „leicht an Palestrinas Soggettobildungen [erinnern]“<sup>59</sup>.

Vor allem kann aber Verdis Vorhaben, diesem Abschnitt – welcher während der Umarbeitung der Oper um 1881 neu hinzugefügt wurde<sup>60</sup> – einen religiös geprägten Charakter zu verleihen, in seinem Briefwechsel mit Boito mehrfach nachvollzogen werden. So ist in Verdis Brief vom 10. Januar 1881 zu lesen: „Gut die paar hinzugefügten Verse in der folgenden Szene zwischen *Andrea und Gab.* [Abkürzung und Hervorhebung orig.] – Das kleine Duett, fürchte ich, wird lang und zu stark. Ich würde mir gerade in diesem Augenblick etwas *Ruhiges, Feierliches, Religiöses* [Hervorh. v. der Verf. der vorl. Arbeit] wünschen. Es geht um eine Ehe. Ein Vater segnet seine Adoptivkinder.“<sup>61</sup> Und nur einen Tag später schreibt er wieder an Boito: „Gestern Abend habe ich das Duett zwischen Andrea und Gabriele gemacht. [...] Ich brauche lediglich 4 Verse für Andrea [...] und weitere vier Verse für Gabriele, die noch zu machen sind. *Das Stück hat stillen, feierlichen, etwas religiösen, etwas altmodischen Charakter.* [Hervorh. v. der Verf. der vorl. Arbeit] Ich bitte Sie also um diese Strophe; ich fahre inzwischen fort, um zum Finale zu kommen“<sup>62</sup>.

Gleichzeitig wird Budden durch die melodische Bewegung und die Intervallkonstitution von „Vieni a me“ an jene frühere Stelle im Prolog erinnert, an der Fiesco erst dann Verzeihung verspricht, wenn ihm Simone das kleine Mädchen, das aus

<sup>54</sup> Sopart, *Boccanegra*, S. 94, siehe auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 108.

<sup>55</sup> Sopart, *Boccanegra*, S. 100.

<sup>56</sup> Vgl. ebd. Angemerkt sei dabei, dass als Beispiel für die polyphone Satztechnik in einem Gebet jedoch keineswegs alleine und spezifisch das Gebet der Desdemona, sondern sehr viele Gebete in Verdis Schaffen vor und nach *Simon Boccanegra* noch zu erwähnen wären.

<sup>57</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2., S. 296.

<sup>58</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 108.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Zu einer detaillierten Beschreibung der Unterschiede zwischen den zwei Fassungen und der Entwicklung aus einem früheren „Racheduett“ zu einem „Duettino religioso“ siehe Sopart, *Boccanegra*, S. 91 ff., insbesondere S. 95 ff.

<sup>61</sup> Aus Verdis Brief vom 10. Januar 1881, Genua, in: Hans Busch (Hrsg.): *Verdi-Boito Briefwechsel*, herausgegeben und übersetzt von Hans Busch, Frankfurt am Main (Fischer) 1986, S. 101. (Anm. zum, im Zitat vorkommenden Namen „Andrea“: Fiesco tritt an diesem Punkt des Sujets mit dem Decknamen „Andrea“ auf.)

<sup>62</sup> Aus Verdis Brief vom 11. Januar 1881, Genua, in: ebd., S. 103 (Anzahl der typografischen Punkte orig.).

Simones und Marias Liebe geboren wurde und somit Fiescos Enkelkind ist, zurückgibt („Se concedermi vorrai...“)<sup>63</sup>. Eine ausgesprochene religiöse Gestimmtheit ist zwar an der genannten Stelle im Prolog bestimmt nicht feststellbar, aber dass die melodische bzw. auch rhythmisch feierlich-ausgeglichene Konstitution Assoziationen mit einem „priesterlichen Element“ und zugleich mit dem Geistlichen Jorg (der in *Stiffelio* ebenfalls als Bass besetzt ist)<sup>64</sup> hervorrufen mag (vgl. dazu das Zitat von Budden in Anm. 63 in der vorl. Arbeit), ist nachvollziehbar.

Zwei weitere Stellen in *Simon Boccanegra*, die offenkundige Quintparallelen enthalten, ähneln sich auch über solche Attributen hinaus wie eine sparsame Besetzung oder eine sehr einfache und homophone rhythmische Gestaltung, gerade bezüglich der Beschaffenheit ihrer Quintparallelen. Beide Stellen finden wir im dritten Akt; die erste im Hochzeitschor, bei der Trauung von Amelia und Gabriele<sup>65</sup> (Abb. 3-3), und die zweite in der Sterbeszene des Dogen, wenn er vor seinem Tod die jungen Leute segnet<sup>66</sup> (Abb. 3-4). (Notenbeispiele siehe weiter unten bei der detaillierten Bezugnahme auf die besagten Stellen.)

Die Gleichheit in der Beschaffenheit der beiden Quintparallelen ist erstens daran zu bemerken, dass in beiden Fällen eine syntaktische Grenze vorhanden ist, welche die Klänge, zwischen denen die Parallele besteht, jeweils durch eine Viertelpause voneinander trennt. Die Wirkung der Quintparallelen mag durch diese Unterbrechung nicht so unmittelbar sein wie in solchen Fällen, in denen eine durchgehende Klangverbindung besteht. Durch die Gesamtwirkung des Satzes können jedoch in beiden Fällen – auch trotz Verdis gelegentlicher Dreistimmigkeit oder auch der instrumentalen Besetzung – Erinnerungen an etwa einen Kantionalsatz entstehen, in dem die Zeilen des Kirchengesangs voneinander ebenfalls getrennt sind<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> „The priestly element in Fiesco was present from the start, as is evident from his brief reply to Simone’s plea for a reconciliation (‘Se concedermi’), with its measured crotchets moving by intervals of a third and fourth in the manner of Jorg; so that ‘Vieni a me’ merely develops what was already there.” Julian Budden: “The Vocal and Dramatic Characterization of Jacopo Fiesco”, in: *Studi Verdiani* 10 (1994-1995), S. 67-75, hier S. 75. [Zu der besagten Stelle “Se condermi vorrai...” vgl. Partitur S. 53 bzw. Klavierauszug S. 33 f., Anm. v. d. Verf. der vorl. Arbeit.]

<sup>64</sup> Es ist zu vermuten, dass Budden bei der Andeutung „in the manner of Jorg“, vgl. vorangehende Anm., auf den ersten Auftritt von Jorg als „Oh santo libro“ mit den beginnenden Quartan im ersten Akt von *Stiffelio* anspielt. Vgl. dazu Partitur S. 61 ff. bzw. Klavierauszug S. 20 ff.

<sup>65</sup> Vgl. Partitur S. 341 bzw. Klavierauszug S. 210.

<sup>66</sup> Vgl. Partitur S. 384 bzw. Klavierauszug S. 232.

<sup>67</sup> Gelegentliche Quintparallelen konnten hierbei gerade bei den Übergängen von Zeilen entstehen. Vgl. dazu Zsolt Gárdonyi – Hubert Nordhoff: *Harmonik. Ein Lehrwerk*, Wolfenbüttel (Möseler) 1990, S. 50.

Zweitens ähneln die Quintparallelen an beiden Stellen darin, dass sie im Intervall einer kleinen Terz abwärts entstehen – im Gegensatz zu Verdis meisten Quintparallelen, die sich in einer Sekundenbewegung vollziehen und die sogar – wie bereits angedeutet – durch besonders kleine chromatische Schritte ja mit einem zusätzlichen und auch die semantische Ebene beeinflussenden Effekt angereichert werden.

Obwohl die erwähnten beiden Sachverhalte nicht zu einer leichten Erfassbarkeit der Quintparallelen beitragen, bleiben diese an diesen beiden Stellen in *Simon Boccanegra* dennoch nicht verborgen. Dies liegt vor allem daran, dass sie dabei von einem grundstelligen Dreiklang zu einem nächsten grundstelligen Dreiklang fortschreiten. Wie auch an den Beispielen im *Requiem* („Oro supplex“) und in der Einweihungsszene in *Aida* („Nume custode e vindice“) zu sehen sein wird (Thematisierung siehe später), sind Dreiklang-Mixturen in Quintlage besonders hervorstechend, da die Quintparallele dabei zwischen den Außenstimmen des dreistimmigen Satzes geschieht. Hier in *Simon Boccanegra* handelt es sich zwar um eine Verbindung von nur zwei Klängen in einem Terzabstand anstatt in Sekunden, sie können jedoch auch so aufgefasst werden, dass sie durch Auslassen eines „Mittelklanges“ in einer möglichen Mixtur entstehen. Auch, dass sie ganz ohne Instrumentation bzw. in einer klein besetzten transparenten Instrumentation vorhanden sind, kann die Wahrnehmung der „Verschiebung“ der in Quintlage aufgestellten Klänge auf jeden Fall erleichtern.

Einen der Unterschiede zwischen der ersten Version von *Simon Boccanegra* von 1857 und der umgearbeiteten Oper von 1881 bildet die Gestaltung des Beginns des dritten Akts<sup>68</sup>, in dem der Hochzeitschor – mit der ersten der angedeuteten zwei ähnlichen Quintparallelen-Stellen (Abb. 3-3) – zu unterschiedlichen Positionen in den beiden Versionen erklingt: Während in der Erstfassung ein „Coro Nuziale“, noch eigens betitelt, sich nach einem Eröffnungschor und vor der Paolo-Fiesco-Szene der Reihe nach abspielt<sup>69</sup>, ist dieser Frauenchor in der zweiten Fassung – nach wie vor hinter der Bühne und *a cappella* – ins Gespräch von Paolo und Fiesco integriert, während letzterer auf den verurteilten Paolo auf seinem letzten Weg zur Hinrichtung trifft. Dementsprechend hört man in der endgültigen Gestaltung in der Version von 1881, in welcher der Chor selbst jedoch unverändert geblieben ist, insgesamt eine Stimme mehr, die abwechselnd entweder von Paolo oder von Fiesco

---

<sup>68</sup> Zu den Unterschieden in der Gestaltung siehe Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 322 f. sowie Sopart, *Boccanegra*, S. 176 f. Vgl. auch Albert O. Cordell: *The Orchestration of Verdi. A Study of the Growth of Verdi's Orchestral Technique as Reflected in the Two Versions of Simon Boccanegra*, Ph. Diss, The Catholic University of America, Washington, D.C. 1991, S. 210.

<sup>69</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 210 ff. (Die Quintparallele befindet sich auf S. 211, T. 2 auf der Seite).

hinzukommt. Die besagte Quintparallele war dabei bereits in der ersten Version da, und es ist bemerkenswert, dass gerade die bleibende Hörbarkeit dieser Quintparallele im Chor als ein für Verdi erstrebenswertes klangliches Phänomen nachzuvollziehen ist: Die Pausen, die bei der besagten Klangverbindung in Fescos Linie auch in der für die Version von 1881 hinzugesetzten Stimme vorhanden sind, ermöglichen, dass die Wirkung der Verschiebung des E-Dur-Klangs in den C-Dur „unangetastet“ bleibt.

Abb. 3 – 3 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Nicht nur der Text des Chores, der Gottes Segen auf das junge Paar ersehnt („Dal sommo delle sfere proteggili, Signor; di pace sien foriere le nozze dell’amor“) beteiligt sich an der religiösen Gestimmtheit, in welcher die Quintparallele erscheint; Attribute wie homophone Gestaltung, plagale Wendungen, die vorwiegend in Schritten fortschreitende – aber auch viele Tonrepetitionen aufzeigende – Unterstimme gehören ebenfalls dazu. (Budden wird teilweise – bei „di pace sien foriere“ – an Momente aus *Ave Maria* aus den *Quattro Pezzi Sacri* erinnert<sup>70</sup>.)

Man beachte auch weitere, der besagten Quintparallele vorangehende Parallelen-Phänomene schon vom zweiten zum dritten Takt des Notenbeispiels: Zwar wird zwischen der vierten und ersten Zählzeit der benachbarten Takte nur eine verdeckte Quinte (allerdings

<sup>70</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 322.

bei springender Oberstimme<sup>71</sup>) mit gleicher Richtung zwischen den Außenstimmen anstatt einer offenen Parallele hörbar, aber sowohl die erste als auch die zweite und dritte Zählzeiten vor dem Moll-Sextakkord bilden einen F-Dur Dreiklang, der wie der E-Dur Dreiklang in Grundstellung steht: Durch die grundstelligen Klänge auf die betonten Eins und Drei werden Akzentquintparallelen zur Eins des nächsten Taktes gebildet. Dass dabei ein Höreindruck entstehen kann, dem der kurz eingefügte d-Moll Sextakkord trotz seiner Akzentuierung wenig „hilft“ um die Wirkung einer offenen Quintparallele zwischen den grundstelligen F-Dur und E-Dur Akkorden zu „retten“ (auch, wenn wir durch diese Wendung mit einer typischen 5-6-Formel aus der Generalbass- und Partimento-Tradition konfrontiert werden), liegt auch daran, dass durch das repetierte F-Dur Klang dem Ohr trotz der kurzen Abweichung zum Moll-Sextakkord eine Grundlage zur Erinnerung gesichert wird<sup>72</sup>. Die Repetition spielt auch an weiteren Quintparallelen-Stellen – häufig in homophoner rhythmischen Konstellation – eine große Rolle, so z.B. im anschließend angeführten Beispiel aus *Simon Boccanegra*, weiters in „Oro supplex“ im *Requiem*, in der Weiheszene der *Aida*, in *Te Deum* oder im Chor der Nonnen in *Il trovatore*.

Die oben angedeutete zweite Quintparallelen-Stelle des dritten Akts (Abb. 3-4) tritt ebenfalls mit der inhaltlichen Thematik des Religiösen in Erscheinung: In der letzten Szene in *Simon Boccanegra* segnet der sterbende Simone seine Tochter Amelia und Gabriele Adorno. Der Zusammenhang zu religiösen Kontexten entsteht durch die Worte des Dogen („Gran Dio li benedici pietoso dall’empiro“) sowie die szenische Anweisung für ihn, der sich laut Partitur in diesem Moment erhebt und – den Blick zum Himmel wendend – die Hände den beiden anderen auf den Kopf legt. In Budden werden auch Erinnerungen an das *Ave Maria* in *Otello* geweckt<sup>73</sup>.

Die Wichtigkeit der Szene und das in dieser enthaltene satztechnische Ereignis hervorhebend trennt sich der Abschnitt des Segens durch das veränderte langsame Tempo (*Andante sostenuto assai*) und die vorangehenden Pausen von dem bisherigen wie dem

<sup>71</sup> Verdeckte Quinten gelten zwar im Allgemeinen als satztechnisch legitim, sie sollten jedoch dann vermieden werden, wenn sie in den Außenstimmen hervortreten und dabei die Oberstimme keinen Schritt, sondern einen Sprung hat, vgl. dazu Reinhard Amon: *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien (Doblinger) und München (Metzler) 2005, S. 248. Der Sprung ist allerdings in unserem Beispiel ausgerechnet der Fall, und dies kann die leichte Auffälligkeit dieser verdeckten Quinte fördern.

<sup>72</sup> Als Hinweis auf die Wichtigkeit eines wiederholten Klangs sei hier auch an die Formulierung Arnold Schönbergs in seiner *Harmonielehre* erinnert: „Wiederholungen können leicht, wenn sie nicht durch die Umgebung anders gefärbten Sinn bekommen oder sonst einen Zweck haben, langweilig, unnötig langweilig werden, oder dem wiederholten Akkord, da ja Wiederholung meist eine Verstärkung ist, eine überragende Bedeutung unter den andern Akkorden geben.“ Schönberg, *Harmonielehre*, S. 45.

<sup>73</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 328.

nachkommenden musikalischen Geschehen. Die unmittelbare Versetzung des vollständigen As-Dur Dreiklages in den f-Moll Akkord zieht eine durch die Stimmführung der oberen zweiten Violinen und der Bratschen entstehende Quintparallele mit sich – und auch diese Stelle entstand schon bei der ersten Version um 1857 in einer solchen Konzipierung, an der Verdi bei der Revision um 1881 nichts geändert hatte<sup>74</sup>. Davon, dass die Quintparallele trotz Pause leicht auffallen und gehört werden kann, kann nicht nur aufgrund der sparsamen (und mit Sordino verlangten) Streicherbesetzung ausgegangen werden, sondern auch aufgrund der gleichen Richtung aller Stimmen.

**Andante sostenuto assai** ♩ = 62

×

Abb. 3 – 4 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

### 3.2.2 Die Feierlichkeit ohne Bezug zum Religiösen

In der Ratsaalszene im großen Finale des 1. Akts können in einem zweitaktigen kleinen Abschnitt und seiner Wiederholung keine direkten, sondern Akzentquintparallelen von der ersten bzw. dritten Zählzeit im Takt zur nächsten ersten Zählzeit des Folgetaktes in Verknüpfung mit feierlicher Stimmung beobachtet werden<sup>75</sup> (Abb. 3-5). Die auch hier grundstelligen, in Sechszehntel-Staccati repetierten Fis-Dur Klänge der Streicher erreichen ihre Akzent-Wirkung mehr durch die Entsprechung der nur „zweitbetonten“ dritten Zählzeit zur ersten Zählzeit im Folgetakt als durch die Taktbeginne, obwohl die Akzentparallelen

<sup>74</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 234 f. Vgl. auch Cordell, *Orchestration*, S. 222.

<sup>75</sup> Vgl. Partitur S. 226 f., jeweils T. 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 135, T. 3-4 auf der Seite sowie Wh. auf S. 136, T. 3 auf der Seite bis S. 137, T. 1 auf der Seite.

zwischen letzteren, theoretisch gesehen, eine stärkere Akzent-Bindung haben. Die relativ große Besetzung mit Chor und fünf Soli verhindern jedoch eine Durchhörbarkeit der grundstelligen Dur-Klänge der Streicher auf der Eins – auch, wenn eine rhythmische Abhebung durch Sechszehntel-Staccati vorhanden ist.

+ Fg., Cor., Fiasco, Paolo, Pietro, Chor

Am. *dolciss.*  
Pa - - - ce! lo sdegno immen - so

Gab. *dim.*  
rin-gra-zia-to ilciel!

Vni *pp stacc.* 5

Vle *pp stacc.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

Abb. 3 – 5 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Die vom Dogen in seinem wichtigen Monolog „Plebe! Patrizi!“ vermittelte ernsthafte Nachdrücklichkeit und die herrische Atmosphäre ändern sich im musikalischen Ausdruck in dem Moment, in dem er sein Volk „flehend“ auf Frieden und Liebe anstimmt („E vo gridando: pace! E vo gridando: amor!). In dem Prozess, in dem sich der Chor und die weiteren Protagonisten nach und nach anschließen, gestaltet sich ein in sich geschlossener musikalischer Abschnitt, den Verdi in seinem Brief an Boito mit *Concertato* benannte<sup>76</sup> und

<sup>76</sup> Vgl. den Brief vom 24. Januar 1881, in: Mario Medici und Marcello Conati (Hrsg.) unter Mitarbeit von Marisa Casati: *Carteggio Verdi-Boito*, 2 Bde., Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1978, Bd. 1, S. 35 f. Zu einer deutschen Übersetzung vgl. Busch (Hrsg.), *Boito Briefwechsel*, S. 113 f.

in welchem sich bei Amelias wiederholtem Ruf nach Frieden gut hörbare Akzentquintparallelen in einer typischen 5-6 Consecutive befinden<sup>77</sup>. Sie entstehen in einem harmonischen Vorgang mittels Hineinfügung eines Sextakkordes, dessen „Oberstimme“ – d.h. Grundton – kettenartig immer die Quinte des sich „nachrückend“ anschließenden Dreiklangles vorwegnimmt. Auf diese Weise kann auch hier der Eindruck eines aufsteigenden Fauxbourdon-ähnlichen Satzes entstehen, obwohl die Sextakkorde, faktisch gesehen, deutlich seltener zum Erklingen kommen als die Dreiklänge in Quintlage<sup>78</sup>. Die auf der letzten Zählzeit ganz kurz erreichten grundstelligen A-Dur Dreiklänge gehören noch der Konsequenz in der Aneinanderreihung der Akkorde an, bilden jedoch keine Akzentparallelen mehr<sup>79</sup>. Man beachte in diesem Zusammenhang auch, dass die *Feierlichkeit*, die hier als eine von Verdi beabsichtigte Stimmung hervorzuheben ist, auch an der oben zitierten Stelle aus dem Fiesco–Gabriele Duett (Abb. 3-2) eine Rolle spielte, wo ebenfalls die kettenartige Bildung von Sextakkorden – als eigentliches Gerüst eines Fauxbourdon-Satzes – zu beobachten war.

Wie wichtig Verdi Amelias „Pace“-Aussage war, und dass er genau an dieser Stelle auch konkret das Wort „Pace“ von Boito verlangte, ist am Briefwechsel der beiden nachvollziehbar: „ich möchte, daß wenigstens Amelia sich zu Fieschi wende und ihm nahelege *'Pace... perdono ... oblio .. Sono fratelli nostri! ...'* [Friede ... Vergebung ... Vergessen .. Es sind unsere Brüder!., Anm. des Herausgebers] Damit würde für mich Amelias kleiner Satz wärmer. Vergessen Sie in dieser neuen kleinen Strophe das Wort *pace* [Friede,

---

<sup>77</sup> Akzentquintparallelen werden von Asioli in seinem *Il Maestro di Composizione* verboten, wenn sie dadurch auf betonten Zählzeiten wie auf 1 bzw. 3 im 4/4-Takt Quinten verursachen („Relazioni di quinte vietate perchè cadono nel tempo forte“), hingegen erlaubt, wenn sie auf die schwachen 2 und 4 fallen („Relazioni di quinte permesse, perchè cadono nel tempo debole“). Vgl. Asioli, *Il Maestro*, Bd. 1, S. 7. Ein Beispiel für eine solche Setzung von Quintparallelen, die auf gleiche, jedoch unbetonte Taktteile fallen, können wir z.B. im Elisabeth – Carlos Duett im ersten Akt von *Don Carlos* sehen, wenn auf die zweite Zählzeit jeweils solche Sextakkorde erklingen, welche zwischen der Stimmen der ersten Oboe und der Violinen einerseits und der Klarinette, des Horns und der Bratsche andererseits, Quinten enthalten. Vgl. Partitur S. 33, T. 2-4 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd.1, S. 54 f., letzter Takt auf Seite 54 bis T. 2 auf Seite 55. Eine Konnotation, welche mit den in der vorliegenden Arbeit beschriebenen übereinstimmt, ist hier nicht feststellbar.

<sup>78</sup> Bei der Wiederholung der Passage – nur zwei Takte später – ist sowohl die Instrumentierung durch die Oboen und Klarinetten dichter als an der analogen ersten Stelle als auch erreichen die ersten Violinen ihr *cis* erst nach einem Sechszehntelsprung von einem *ais*. Auch hier wirkt die Betonung der Quinte durch die dritte Zählzeit zur erneuten ersten Zählzeit gewichtiger als durch die Taktbeginne.

<sup>79</sup> Angemerkt werden soll, dass in einem dreitaktigen Ausschnitt vor dem Amelia – Gabriele Duett im 1. Akt der Oper – wenn Gabriele von der Weite hörbar ist („Cielo di stelle orbato...“) – der gleiche harmonische Verlauf von Dur-Akkord in Quintlage, Moll-Sextakkord und Moll-Akkord in Quintlage dargestellt wird – allerdings taktweise, weshalb die zwischen den beiden umrahmenden Klängen befindlichen Quinten auch nicht mehr als Akzentquinten zu definieren sind. Das Gewahren der beiden Klänge in Quintlage geschieht in einem viel längeren Zeitausmaß, und die Harmonik verliert die Wirkung von möglichen Akzentquinten, vgl. Partitur S. 96, T. 2-4 auf der Seite bzw. Wiederholung auf S. 97 f.



Anm. des Herausgebers] nicht, das mir sehr gelegen kommt<sup>80</sup> – schreibt er im bereits zitierten Brief an Boito im Januar 1881.

Es sei an dieser Stelle auch auf jene Akzentquintparallelen im Prolog hingewiesen, die zwar in einer völlig anderen musikalischen Atmosphäre, aber ebenfalls im Zeichen des Feierlichen und was die technische Beschaffenheit anbelangt, mit kleinen Unterteilungen zu Achteln entstehen<sup>81</sup>. Das sehr schnelle Tempo beeinträchtigt zwar die Wahrnehmung der Quinten, sie entstehen jedoch bei (zweimal) sieben aufeinanderfolgenden Achteln auf jedem Achtelwert: Es handelt sich dabei gleichzeitig um das satztechnische Gerüst einer Sextakkordkette – deren eine Stimme die Quinte durch Sechszehntelnoten, auch hier, in eigentlichen 5-6-Consecutiven früher verlässt und auf den unbetonten Gliedern vorweggenommen wird, um auf den jeweils nächsten Achtelwerten neue Quinten zu bilden.

Die Feierlichkeit konkretisiert sich in den kurzen und markanten Sätzen „Viva Simon!“, wenn der Titelheld am Schluss des Prologs zum Dogen erwählt wird.

### 3.3 Quintparallelen in Verdis weiterem Schaffen

#### 3.3.1 Diatonische direkte Quintparallelen mit religiösem Bezug

Auffälliger als die in *Simon Boccanegra* bisher betrachteten wirken jene Quintparallelen – und das zeigt sich auch durch die Fülle der Rezeption zu denen –, die an der Textstelle „Oro supplex“ im *Dies irae* der *Messa da Requiem*<sup>82</sup> erklingen.

---

<sup>80</sup> Busch (Hrsg.), *Boito Briefwechsel*, S. 114 (Hervorhebungen orig.; Anzahl der typografischen Punkte orig.). Zum ital. Orig. vgl. Medici/Conati (Hrsg.), *Carteggio*, Bd. 1, S. 36. Auch in weiteren Briefen wird dieser Aufruf von Amelia immer wieder noch weiter thematisiert, was auf eine offenbar wichtige Rolle dieser kleinen Phrase für Verdi schließen lässt. So ist in Verdis Brief vom 2. Februar 1881 nachzulesen, dass er die 8 Verse, die Boito für Amelia schrieb und an Verdi zusandte, für zu viel hielt, vgl. Busch (Hrsg.), *Boito Briefwechsel*, S. 116. Des Weiteren ist am Postscript des Briefes vom 6. Februar ersichtlich, dass Verdi bemängelt, dass Boito ihm keine neuen Zeilen zu Amelias Strophe geschrieben habe, vgl. Busch (Hrsg.), *Boito Briefwechsel*, S. 119. In Boitos Brief vom 7. Februar stehen dann die 4 Verse für Amelia bereit, die wir in der endgültigen Version der Partitur als „Pace! Lo sdegno immenso / Raffrena per pietà! / Pace! t'ispiri un senso / Di patria carità“ kennen, vgl. Busch (Hrsg.), *Boito Briefwechsel*, S. 122.

<sup>81</sup> Vgl. Partitur S. 76, Ziff. II, ab dem zweiten Achtelwert in Sechszehnteln bis T. 2 nach II, erste Zählzeit sowie S. 77, T. 3 auf der Seite bis T. 5, erste Zählzeit. Die Quinten entstehen zwischen der Stimme, die in zahlreichen Instrumenten als Sechszehntel gespielt wird einerseits und den Stimmen des ersten Fagotts und der Celli andererseits. Der Klavierauszug legt das satztechnische Gerüst der eigentlichen Sextakkordkette nahe, indem er auch auf jedem Sechszehntelwert nur Sextakkorde ohne Quinten präsentiert, vgl. Klavierauszug S. 46, T. 6-7 bzw. 10-11 auf der Seite.

<sup>82</sup> Vgl. Partitur S. 103 f. (sowie Wiederholung, S. 108) bzw. Klavierauszug S. 87 (sowie Wiederholung, S. 90).

Die Stelle mit ihrer leisen Dynamik, sparsamen Besetzung sowie monotonen Achtel-Portati, die zunächst auf einer einzigen Harmonie verweilen, zieht bereits in ihrem 3. Takt die unbedingte Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich: Der repetierte *cis*-Moll-Dreiklang in Grundstellung – dargestellt von Streichern und dem Bass-Solo, der die Oberstimme des Dreiklangs unten oktaviert – wandert mit direkter Abwärtsbewegung aller Stimmen zunächst in einen H-Dur- und dann in einen A-Dur Dreiklang, um anschließend die gesamte Fortschreitung der Klänge etwa krebbsartig, samt paralleler Bewegung sämtlicher Stimmen erneut erklingen zu lassen. Die Klangfortschreitung in diesem sowohl klanglich als auch satztechnisch auffälligen Abschnitt<sup>83</sup>, der in den anschließenden drei Takten mit einer geringfügigen, jedoch wichtigen Abweichung der letzten zwei Harmonien wiederholt wird, wird in seinem zweiten Takt nach dem Soloeinsatz durch die untere Oktavierung des Tonhöhenverlaufs der ersten Violine in der Bass-Solostimme zu einer vierstimmigen Dreiklang-Mixtur in Quartsext-Umkehrung mit durchschlagenden Quint- (und Oktav-) Parallelen (Abb. 3-6).

cantabile

T. 510

O - ro sup - plex et ac - cli - nis, cor con - tri - tum qua - si ci - nis,

Abb. 3 – 6 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Dies irae* (Confutatis)

<sup>83</sup> Als „Irritation im Oro Supplex“ betitelt Torsten Roeder in seiner Dissertation das Unterkapitel, in dem er diese überragende Passage mit den Quintparallelen thematisiert; der Autor bietet hier eine Zusammenfassung von den vorwiegend kritisierenden und den so offensichtlich beabsichtigten Quintparallelen ohne Verständnis und Erklärung gegenüberstehenden zeitgenössischen Rezensionen in der deutschsprachigen Rezeption. Vgl. Roeder, *Rezeption*, S. 223 ff.

Diese hervorstechende Klangwirkung der Quintparallelen tritt, ähnlich wie bei den betrachteten Beispielen in *Simon Boccanegra*, auch hier mit religiöser Bezogenheit auf – was schon aus der Gattung des Werkes reflektiert –, jedoch kann die Konnotation dabei in weitere, noch differenzierter aufgefasste Auslegungen „aufgespaltet“ werden.

Wenn aus analytischen Untersuchungen hervorgegangene Erklärungen die Quintparallelen mit „archaischen“ Attributen in Zusammenhang bringen, wird dadurch vor allem eine Assoziation auf das Quintorganum angedeutet. In diesem Sinne ist Buddens Argumentation zu verstehen, wenn er bei den Quintparallelen der beschriebenen Stelle auf „eine altertümlich organum-artige Feierlichkeit [...], in der die Regeln der Mehrstimmigkeit vorweggenommen sind“<sup>84</sup>, hinweist. Auch ein archaischer Charakter der Quintparallelen wird von Bernd Scherers in seiner Analyse angedeutet: „Der Baß setzt den Hörer über die polaren Folgen des Richterspruchs, Fluch oder Erlösung, ins Bild: einerseits durch eine dramatisch (*con forza*) abweisende Geste mit unvermittelten Orchestereinsätzen, andererseits durch eine Kantilene mit einer archaistischen Quintparallelenkette (T. 510-527), die ab T. 544 unverändert wieder aufgegriffen und erweitert wird“<sup>85</sup>. Auch Felix Salzer erklärt auf satztechnischer Ebene, dass hier auf ein mittelalterliches Stimmführungsprinzip Bezug genommen wird und eine „Verdoppelung“ stattfindet<sup>86</sup>: „Anstatt die melodischen Verzierungstöne Fis-E-Fis mit Terzen über einen Orgelpunkt auf Cis zu verdoppeln, wird ein Stimmführungsprinzip der Musik des Mittelalters nachgeahmt, indem Quinten in Parallelbewegung als Verdoppelung angewendet werden“<sup>87</sup>.

Auslegungen, welche auch schon in ziemlich frühen Untersuchungen die Stelle auf (subjektiv-) semantischer Ebene als eine Art Hilferuf deuten, stellen die verzweifelte Lage des angstvoll Betenden in den Mittelpunkt. So wird z.B. den Quintparallelen die Rolle, „die

---

<sup>84</sup> Budden, *Verdi*, S. 337. Siehe auch Rosen, *Requiem*, S. 42.

<sup>85</sup> Bernd Scherers, „Giuseppe Verdi: Requiem“, in: Siegmund Helms und Reinhard Schneider (Hrsg.), *Große Chorwerke. Werkanalyse in Beispielen*, Kassel (Gustav Bosse Verlag) 1994, S. 125-138, hier S.131.

<sup>86</sup> Vgl. auch Rosen, *Requiem*, S. 41.

<sup>87</sup> Felix Salzer: *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Bd. 10 + 11), Neuausgabe als Taschenbuch, 2 Bde., Wilhelmshaven u.a. (Noetzel) 1977, Bd. 1, S. 165. Als Anmerkung sei jedoch erwähnt, dass für den Kontext, für den Salzer das besagte Beispiel bringt – nämlich den Bereich des prolongierten Kontrapunkts –, die Stelle nach Meinung der Verfasserin der vorliegenden Dissertation allerdings keine Veranlassung bildet. In den weiteren angegebenen Beispielen, vgl. ebd., zielt der Autor darauf hin, die Quintparallelen nicht als Konsequenzen der reinen Stimmführung, sondern als Prolongationsintervalle innerhalb einer Harmonieprogression zu betrachten – während er in unserem Beispiel ja selber die Emphase eines mittelalterlichen Stimmführungsprinzips anerkennt (vgl. oben). Eben die „Verdoppelung“ in Quinten macht das Wesentliche an diesem mittelalterlichen Stimmführungsprinzip aus.

schwankende Stimmung zu versinnbildlichen<sup>88</sup> von Heinrich Kralik zugeschrieben, indem „der ‘Voca-me’-Gedanke alle Hilfsmittel musikalisch melodischer Betörung zur Unterstützung herbeiruft“<sup>89</sup>, oder ein „ruhiger Ernst“ der Stelle von Gino Roncaglia erfasst, der entstehe, indem das *Confutatis maledictis* zunächst die glühende Tür der Hölle mit den vehementen Akzenten der Verdammnis und dann die himmlische Tür des Paradieses mit dem ruhigen Ernst des Gebets *Oro supplex* öffne<sup>90</sup>. Solchen Interpretationen liegt der (Gott) anflehende Requiem-Text in direktem Zusammenhang zugrunde: „Ich bitte unterwürdig und demütig, mit einem Herzen, das sich in Reue zerknirscht wie Asche: Nimm dich hilfreich meines Endes an“<sup>91</sup>.

Hierhin gehört auch die bemerkenswerte Formulierung von Donald Francis Tovey, dass diese Quintparallelen (wie auch jene vom *Te Deum*) sich als völlige Demut, als Selbsterniedrigung in der Ablehnung der Grundregeln der Harmonielehre ausdrücken würden<sup>92</sup>. Budden, dessen Ansicht über eine „altertümlich organum-artige Feierlichkeit“ oben bereits zitiert wurde, spricht Toveys Ansicht an und fragt vor der Festhaltung seiner Auffassung: „Aber warum sollte dann dasselbe Mittel in der Opferszene der *Aida* Anwendung finden?“<sup>93</sup> David Rosen zitiert sowohl Toveys als auch Buddens Erklärung in seiner Arbeit zu Verdis *Requiem*<sup>94</sup> und fügt seinerseits hinzu: „But it is difficult to find a single affect common to these examples and such others as the end of Section II of the *Libera me*, the opening of the final scene of *Aida*, and the end of Act II of *Otello*“<sup>95</sup>.

An diesem Punkt der Rezeption möchte die vorliegende Untersuchung ansetzen und einerseits auf die in der Literatur bereits angedeuteten Konnotationen der Quintparallelen Bezug nehmen, andererseits aber durch eine erhebliche Erweiterung der „Palette“ von

<sup>88</sup> Heinrich Kralik: *Requiem von G[iuseppe] Verdi. Ein Führer durch das Werk mit einer Einführung, lateinischem und deutschem Text, erläuternden Anmerkungen und zahlreichen Notenbeispielen* (= Tagblatt-Bibliothek, Nr. 686), Wien (Steyermühl-Verlag) 1928, S. 26.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> „Il ‘Confutatis maledictis’ spalanca la porta rovente dell’Inferno, e poscia quella celeste del Paradiso, la prima con gli accenti veementi della maledizione, la seconda con la serena austerità della preghiera ‘Oro supplex’“. Gino Roncaglia, „Il ‘Requiem’ di Verdi“, in: Mario Fabbri (Hrsg.): *Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica Italiana del XVIII e XIX secolo. Numero unico per la XX ‘Settimana musicale senese’*, Siena: 16-22 settembre 1963 (= *Accademia Musicale Chigiana*, XX), Firenze (Leo S. Olschki) 1963, S. 95-115, hier S. 110.

<sup>91</sup> Übersetzung in Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S. 116.

<sup>92</sup> „An interesting document in the history of modern harmony is the following passage, which (like the treatment of *omnis terra veneretur* in Verdi’s last work, the *Te Deum*) shows that to him the negation of classical part-writing expressed by the series of consecutive fifths is appropriate to the sentiment of utter self-abasement“. Tovey, *Requiem*, S. 203 (Hervorhebungen orig.); siehe auch Budden, *Verdi*, S. 337 sowie Rosen, *Requiem*, S. 41 f.

<sup>93</sup> Budden, *Verdi*, S. 337.

<sup>94</sup> Rosen, *Requiem*, S. 41 f.

<sup>95</sup> Ebd., S. 42.

Verdis Quintparallelen jene Gemeinsamkeiten zwischen diesen demonstrieren, welche sich als thematisch-inhaltliche Zusammenhänge zeigen.

In einer weniger verfeinerten Auffassung der Konnotation als Toveys differenzierte Erklärung einer spezifischen Gegebenheit wie der durch die Ablehnung der grundsätzlichen Harmonielehre-Regel offenbarten Selbsterniedrigung, kann im Vorfeld festgehalten werden, dass sich ein Großteil von Verdis Quintparallelen-Stellen mit einer sakralen Bezogenheit im Inhalt klassifizieren lässt.

Die Quintparallelen-Stelle in der Tempelszene im ersten Akt von *Aida*<sup>96</sup> (Abb. 3-7), die Budden als Gegenargumentation auf Toveys Deutung als eine in der Ablehnung von klassischem Tonsatz ausgedrückte Selbsterniedrigung nennt (vgl. oben), verdeutlicht auf der außermusikalisch-inhaltlichen Ebene – ähnlich wie die besagte auffällige „Oro supplex“-Stelle im *Requiem* – die Zuwendung an Gott – wie dies weiter unten noch mehr erläutert wird.

Bevor wir uns der Konnotation zuwenden, beachten wir, dass uns in *Aida* eine auch in ihrer satztechnischen Machart bemerkenswert ähnliche Quintparallelen-Stelle wie jene in „Oro supplex“ im *Requiem* begegnet: Eine Dreiklangmixture von Posaunen-Dreiklängen in Quint-Lage wandert auch hier diatonisch hinunter, und die Achtel-Repetitionen der einzelnen Harmonien bilden eine weitere Verwandtschaft.

---

<sup>96</sup> Vgl. Partitur S. 85 bzw. Klavierauszug S. 67.

Grave ♩ = 66

1. *tenuta*

*pp*

*pp* (*volgendosi al Nume*) *larga la frase*

*cantabile*

Nu - me, custode e vin - di - ce di questa sa - cra ter - ra,

*tenuta*

*pp*

*tenuta*

Abb. 3 – 7 G. Verdi, *Aida*, Akt 1

Verdis Vorhaben, an dieser Stelle in *Aida* Quintparallelen einzusetzen, spiegelt sich jedoch nicht nur an der leisen Posaunen-Stelle wider. Auch die Wiederholung derselben harmonischen Progression<sup>97</sup> im gesamten Orchester enthält die Quintparallelen – bei zusätzlicher Sechszehntel-Gegenstimmen-Bereicherung im Satz –, wemngleich sie eine Halbe später als vorhin auftreten.

Die Quintparallelen entfalten sich an der zuletzt genannten Stelle nicht mehr als Akkordrückung der drei Posaunen, sondern in zwei Schritten als eine direkte offene Quintparallele zwischen den beiden Posaunen, den Bässen im Chor und der Bass-Stimme des Ramphis' einerseits und dem dritten Horn (in B) bzw. der unteren Stimme der Bratschen andererseits sowie in einem zweiten Schritt als einer anschließenden Akzentparallele vom Es-Dur Sextakkord in den D-Dur Sextakkord am Beginn des nächsten Takts in denselben Stimmen. Auch sie verbinden sich mit dem „das heilige Land“ verdeutlichenden Text („di questa sacra terra“), wie vorhin. Dabei verdeutlicht die wiederholte Stelle weniger Verdis Absicht, die Parallelen auch hier hörbar zu gestalten, sondern vielmehr seine satztechnisch-theoretische Konsequenz beim Komponieren: Im vollbesetzten Orchester mit Chor und bei einem *ff* sind diese Quintparallelen zweifellos unauffälliger als an der besagten

<sup>97</sup> Vgl. Partitur S. 88. Anm.: Die parallelen Quinten sind im Klavierauszug (S. 70) nicht nachvollziehbar.

vorangehenden Stelle, die Entsprechung im harmonischen Fortgang kann jedoch die Erinnerung an das satztechnische Phänomen in Vordergrund drängen.

Die Konnotation der Quintparallelen mit einer Feierlichkeit, auf die Budden nicht nur in Bezug auf die entsprechende Stelle im *Requiem*, sondern auch auf die Quintparallelen-Stelle in seiner *Aida*-Analyse verweist<sup>98</sup>, ist zweifellos vorhanden, und die feierliche Atmosphäre kann nicht nur anhand der Handlung und des Textes nachvollzogen werden, indem in dieser Zeremonie Radames zum Heerführer gewählt und gemeinsam für Ägyptens Wohl gebeten wird, sondern auch als ein von Verdi konkret beabsichtigter Punkt – beschrieben in seinen Briefen an den Textdichter Ghislanzoni<sup>99</sup> – erschlossen werden.

In Anlehnung an die am Beginn des vorliegenden Kapitels aus *Simon Boccanegra* zitierten Quintparallelen-Stellen, die in Form des Segens oder der Bitte um Gottes Segen inhaltlich (neben einer ebenfalls vorhandenen Feierlichkeit) vor allem die Zuwendung an Gott verdeutlichen, sei hier jedoch auf Folgendes hingewiesen: Auch bei der zitierten musikalischen Abschnitt in *Aida* wird in der angedeuteten feierlichen Atmosphäre die Gottheit aufgerufen und an sie ein Gebet für den Schutz Ägyptens ausgesprochen („Nume, custode e vindice di questa sacra terra“). Konkretisiert wird dies außer dem Text auch in der szenischen Anweisung *volgendosi al Nume* („der Gottheit zuwendend“) in der Partitur vor Ramphis' Beginn.

In diesem Punkt der Zuwendung an Gott und der Bitte um Hilfe findet sich also eine ebenso deutliche Parallelität zur „Oro supplex“-Stelle im *Requiem* wie im Punkt der von Budden besagten Feierlichkeit – trotz, dass im *Requiem* mit einer viel demutsvolleren Haltung um Gnade gebeten wird.

Die Konnotation der Quintparallelen an der „Nume custode e vindice“-Stelle in *Aida*, d.h. eine inhaltliche Beziehung, die eine der Feierlichkeit und einem Aufruf von Gott zugleich entspringende Zuwendung an Gott impliziert, kann in erstaunlicher Konsequenz bereits an einer früheren Stelle im ersten Akt von *Aida*<sup>100</sup> als ein ebenfalls mit Quintparallelen verknüpfter Sachverhalt registriert werden. Wenn bei einer in allen sich bewegenden Stimmen abwärts vollziehenden Bewegung in den Streichern zu Ramphis'

---

<sup>98</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 213, Notenbsp. 109 auf S. 214.

<sup>99</sup> Aus Verdis Brief an Antonio Ghislanzoni, Sant Agata, 22. August 1870: „ich habe für die Weiheszene schon etwas gefunden. [...] ein kurzes Rezitativ, kräftig, feierlich wie ein Bibelsalm; und ein Gebet in zwei Strophen, vom Priester gesprochen, dann von allen wiederholt. Und *es sollte besonders die erste Strophe ein ruhiges Pathos haben*, damit sie sich, so weit möglich, von den anderen Chören im Finale des ersten und zweiten Akts unterscheidet“. Giuseppe Verdi: *Briefe*, herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel, übersetzt von Paul Stefan, Berlin u.a. (Paul Zsolnay Verlag) 1926, S. 230 (Hervorhebung v. der Verf. der vorl. Arbeit). Vgl. auch die Originalfassung des Briefes in: G.[aetano] Cesari und A.[lessandro] Luzio (Hrsg.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Nachdruck (1<sup>o</sup> Milano 1913) Bologna (Forni) o. J. [1968], S. 642.

<sup>100</sup> Vgl. Partitur S. 47 bzw. Klavierauszug S. 34.

Gott-preisenden Ruf: „Gloria ai Numi!“ ein e-Moll Sextakkord in einen h-Moll Sextakkord mündet, wird eine offene Quintparallele zwischen den ersten und zweiten Violinen deutlich (Abb. 3-8).

Ram. *Glo - ria ai Nu - mi! o - grun ram - men - ti*

Vl. *mf* 5

Vle. *mf*

Vc. Cb. *mf*

Abb. 3 – 8 G. Verdi, *Aida*, Akt 1

Die Hörbarkeit der Quintparallele ist dabei sicherlich nicht eindeutig; der Sprung in einen jeweils um eine Quinte tieferen Ton beeinträchtigt – wie bereits im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* angedeutet – die Wahrnehmung einer parallelen Stimmführung. Asioli's Argumentation für eine „legitime“ Quintparallele – die das Gehör nicht störe – stellte bei seinem Beispiel von Rossini<sup>101</sup>, wie bereits angedeutet, ebenfalls einen parallelen Quintsprung der Bass-Stimmen abwärts dar, obgleich in unmittelbarer Verbindung mit einem Vierklang mit Dissonanz. Dass die Quintparallele hier dennoch nicht ganz unentdeckt bleibt, liegt einerseits an der „reinen“ Beschaffenheit der Klänge, die nur Dreiklänge darstellen, andererseits daran, dass der gesamte Satz mit all seinen Stimmen eine Parallelbewegung abwärts ausführt.

Relevant in Hinsicht auf die Konnotation ist jedoch die auch hier nachvollziehbare Konsequenz Verdis, mit der er Stellen mit Zuwendung an Gott als unmittelbare Verbindung mit religiöser Bezogenheit in der Oper auch unabhängig von einer demonstrativen Hervorhebung mit Quintparallelen verbindet.

<sup>101</sup> Vgl. Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, S. 50.



In dem anderen oben erwähnten kirchenmusikalischen Werk Verdis, *Te Deum* – in dem Tovey die Quintparallelen, ähnlich zu denen in „Oro supplex“, als Selbsterniedrigung deutete (vgl. oben) – erblickt man die gleiche Anlage eines in Quintlage aufgestellten Dreiklangs, der mixturartig abwärts schreitet<sup>102</sup>. Ebenso die wiederholten Klänge erinnern auch hier an die besagte Stelle im *Requiem*. Womöglich noch plakativer als bei „Oro supplex“ wirkt hier die direkte Verschiebung des Dreiklangs samt seiner Quinte in den Außenstimmen, da der Satz vom Männerchor ohne Instrumente, *a cappella* vorgetragen wird (Abb. 3-9). Die hier vorhandene sakrale Bezogenheit kann (ebenso wie auch eine Feierlichkeit) durch die kirchenmusikalische Gattung und den Text „Te aeternum Patrem omnis terra veneratur“ nachvollzogen werden.

**Sostenuto** ♩ = 80

✕

Abb. 3 – 9 G. Verdi, *Te Deum* (*Quattro pezzi sacri*)

Bevor weitere Stellen mit Quintparallelen in Verdis Opern demonstriert werden, sei noch einmal im Bereich der kirchenmusikalischen Kompositionen auf die Quintparallelen-Stellen und ihre textlichen Zusammenhänge in der *Messa da Requiem* zurückgekommen, einerseits um die religiöse Bezogenheit in direktem Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht aufzuzeigen und andererseits auch eine diesbezügliche Analogie bei Palestrina zu demonstrieren: Auch in seinem *Stabat Mater* ist bei der Bezugnahme auf den Jüngsten Gericht eine Quintparallele zu erkennen, was weiter unten in Zusammenhang mit Abb. 3-11 thematisiert wird.

Die oben bereits angeführte „Oro supplex“-Stelle mit den anflehenden Worten befand sich im Teil *Dies irae* in Verdis *Requiem*: Die im Requiem-Text unterwürfige Bitte um Rettung folgte direkt nach dem *Confutatis*, „[w]enn vergehen werden die Verdammten die

<sup>102</sup> Vgl. Partitur, S. 60, T. 4-5 bzw. Klavierauszug S. 38.

den Flammen, den verzehrenden, ausgesetzt werden<sup>103</sup>, und direkt bevor der bereits bekannte *Dies irae*-Teil mit der Vertonung des ersten Satzes („Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David et Sibylla“) und den erschreckend-mächtigen *ff*-Schlägen vor dem *Lacrymosa* noch einmal aufgenommen wird (als Verdis individueller Einschub in den traditionellen Verlauf eines Requiems).

Auch an der von David Rosen angedeuteten (vgl. weiter oben) weiteren Quintparallelen-Stelle im *Requiem*<sup>104</sup>, auf die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit in Verbindung mit chromatischen Quintparallelen in Zusammenhang mit Furcht noch Bezug genommen wird (Abb. 3-25), kehren die Quintparallelen bei den Worten „Dies irae, dies illa“ am Ende des Responsoriums *Libera me* vor der Rückkehr von „Requiem aeternam“ wieder.

Das Wachrufen von „Tag des Zornes“ kehrt jedoch in der Requiem-Anlage als „die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra“ auch mitten im *Libera me* wieder – wenn nämlich vom ewigen Tod „an jenem Tage des Schreckens, wenn Himmel und Erde ins Wanken kommen“<sup>105</sup>, um Rettung erbeten wird. Diese Stelle mit ihrem vergleichbaren Sinngehalt im Text ist dabei eine weitere Stelle im *Requiem*, an der Verdi Quintparallelen schrieb (Abb. 3-10)<sup>106</sup>. Sie erklingen mittels einer Rückung von einem Es-Dur Klang in einen Des-Dur Klang im Chor *a cappella*, ganz ohne orchestrale Beteiligung.

The image shows a musical score for the 'Libera me' section of Verdi's Requiem. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Coro part. The score is in E-flat major and 4/4 time. It features a key change from E-flat major to D major. The lyrics are: 'tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra.' The score includes dynamic markings like 'pppp' and tempo markings like 'a tempo' and 'ancora senza misura ancora più piano'.

Abb. 3 – 10 G. Verdi, *Messa da Requiem, Libera me*

<sup>103</sup> Übersetzung in Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S. 116.

<sup>104</sup> Vgl. Partitur S. 227 bzw. Klavierauszug S. 206.

<sup>105</sup> Übersetzung in Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S. 97.

<sup>106</sup> Vgl. Partitur S. 204 bzw. Klavierauszug S. 191.

Diese Akkordrückung mit den implizierten Quint- und Oktavparallelen stellt gleichzeitig die Versetzung eines Motivs dar – wenngleich das ganze „Motiv“ aus der Deklamation auf den gleichen Tonhöhen eines Klangs besteht. Das Motiv nimmt nach deutlichen Pausen als Trennung in der Syntax um eine große Sekunde tiefer – und der Länge des verbleibenden Textes entsprechend – erneut seinen Anlauf. Wie im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* darauf hingewiesen wurde, treten jedoch solche Quint- (und Oktav-)Parallelen, die mittels einer tonhöhenmäßigen Versetzung eines bereits erklangenen Motivs entstehen, bei Verdi in vielen Fällen ohne jene nachvollziehbare Konnotation auf. Daher muss hier die Andeutung einer möglichen Konsequenz der Quintparallele und einer folgerichtigen Konnotation mit religiösem Bezug unbedingt mit einem Fragezeichen versehen werden<sup>107</sup>.

Dennoch schlägt sich die inhaltliche Einheitlichkeit der drei Stellen mit Quintparallelen in der Vorführung des Tages des Jüngsten Gerichts nieder – bei „Oro supplex“ indirekt und bei den anderen zwei Stellen direkt –, und auch die konkrete Bitte um die Rettung wird an zwei der drei Quintparallelen-Stellen unmittelbar in Worte gefasst.

So wenig man geneigt wäre, nach einer ähnlichen Situation in Giovanni Pierluigi da Palestrinas Schaffen zu suchen, ist eine Vergleichbarkeit in Bezug auf den textlichen Kontext einer Quintparallele in seinem *Stabat Mater* für achtstimmigen Doppelchor dennoch existent<sup>108</sup> (Abb. 3-11). Dass die Quint- (und Oktav-)Parallelen dabei keine offenen sind, sondern wie häufig im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts durch Stimmkreuzung (hier zwischen Alt und Tenor) umgegangen werden, ergibt zwar für die Stimmführung – und für die Niederschrift auf dem Papier – keinen Verstoß gegen die geltenden Kriterien der Satztechnik. Dass aber die erklingende – in heutiger Terminologie – harmonische Fortschreitung klangliche Parallelen (sog. „Ohrenquinten“<sup>109</sup>) präsentiert, die wir im heutigen Sinne der Harmonielehre als Akkordrückung identifizieren würden, ist deutlich (Abb. 3-11 verdeutlicht auch die zwei Harmonien im Klaviersatz).

Die Ähnlichkeit zwischen Verdis und Palestrinas Stellen liegt aber vor allem darin, dass die Verwendung der Quintparallele an einen adäquaten Inhalt gekoppelt ist: Man

---

<sup>107</sup> Peter Cahn nimmt auf diese Stelle Bezug als „Aufhebung strukturierenden Koordinaten harmonischer Architektur durch archaisch anmutende Akkordrückungen“, Peter Cahn: „Zur tonalen Architektur bei Verdi“, in: *Musiktheorie* 17 (2002), S. 25-40, hier S. 34, und schreibt dazu: „Verdi verwendet diese Rückungen nur an wenigen Stellen, in Momenten äußerster, metaphysischer Bedrängnis, oder zum Ausdruck äußerster Gefährdung menschlicher Existenz.“ Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. Partitur S. 107, T. 166 zu 167.

<sup>109</sup> Vgl. Amon, *Lexikon*, S. 249.

beachte hier den Text, der exakt an der Stelle der Parallele „In die judici“ lautet – also *am Tage des Gerichts*; der Text nimmt im Satz „Inflammatum et accensus/ Per te, virgo sim defensus/ In die iudicii“ in der Thematik von Geschütztsein am Tag des Gerichtes, Platz.

Chorus I.

Cantus  
sim de - fen - sus in di - e ju - di - ci - i.

Altus  
sim de - fen - sus in di - e ju - di - ci - i.

Tenor  
sim de - fen - sus in di - e ju - di - ci - i.

Bassus  
sim de - fen - sus in di - e ju - di - ci - i.

Klang:  
5

Abb. 3 – 11 G. P. Palestrina, *Stabat Mater*, T. 165-169

Dass diese Quintparallelen-Stelle Palestrinas Verdi direkt beeinflusst haben könnte oder dass eine solche mögliche Einwirkung als Vorbild für Verdis Quintparallelen in seinem *Requiem* ausschlaggebend gewesen wäre, erscheint zwar möglich, lässt sich aber nicht weiter nachweisen – und diese Möglichkeit muss hier lediglich als solche angeführt bleiben. Was indessen als sicher aufgefasst werden kann, ist, dass Verdi nicht nur Palestrinas Werke im Allgemeinen, sondern auch konkret das oben zitierte *Stabat Mater* kannte<sup>110</sup>.

Verdis Quintparallelen in Verbindung mit dem „Tag des Jüngsten Gerichts“ scheinen dabei in einem erweiterten Zusammenhang ebenfalls eine Bedeutung zu haben.

<sup>110</sup> Dies ist anhand von zwei Briefen – beide aus dem Jahre 1893 – nachvollziehbar: Einen verfasste Verdi an den in der vorliegenden Arbeit bereits zitierten Theoretiker und Komponisten Cesare De Sanctis (vgl. Kap. *Teufelsmühlen-Harmonik*) als Antwort auf das Zuschieken und die Bitte um Beurteilung von De Sanctis' Harmonielehre *La polifonia nell' arte moderna*. Vgl. dazu Zanetti, *La corrispondenza*, S. 1137, in englischer bzw. deutscher Übersetzung S. 1495 f. Siehe auch Rosen, *Requiem*, S. 102 f., Anm. 25. Zu diesem Ereignis vgl. auch D' Alessandro, *Battute*, S. 74. Den anderen Brief schrieb Arrigo Boito an Camille Bellaigue am 26. Dez. 1893, vgl. Medici/Conati (Hrsg.), *Carteggio*, Bd. 2, S. 442. Zu einer deutschen Übersetzung vgl. Busch (Hrsg.), *Boito Briefwechsel*, S. 510 f.

Diese lässt die Konzentration des Wortgeflechtes von *Tag* und *Gericht* nicht alleine auf die Abrechnung bzw. die Angst davor in einem Kontext der Gottesthematik richten, sondern ebenso auf den *Tag*, dem als auserwähltem Zeitpunkt eines bevorstehenden Ereignisses Gewicht verliehen wird. Im späteren Verlauf der Arbeit wird als Beispiel für Akzentquintparallelen der Beginn von Posas Arie „C’est mon jour suprême“ aus *Don Carlos* angeführt (vgl. Abb. 3-24), und hier werden gleich zwei musikalisch identische Stellen mit Akzentquinten ersichtlich, von denen die zweite bei dem Textteil „Dieu permet“ in eindeutiger Verbindung mit Gottes Namen steht, die erste jedoch noch augenscheinlich ohne Zusammenhang mit der Gottesthematik beim Textteil „C’est mon jour“ erklingt. Dass der Gesamtinhalt von Posas Aussage kurz vor seinem Sterben auf Gott bzw. Gottes Gnade im Himmel gerichtet ist, unterstützt Verdis weitere Beispiele für Quintparallelen mit der Konnotation von einer Gottes- bzw. einer Todesthematik – um hier schon einen der weiteren Gegenstände der Arbeit vorwegzunehmen –, aber „jour“ an der Stelle der Akzentquintparallele bezeichnet konkret den *Tag*, welcher für Posa durch sein Sterben für Carlos der glücklichste geworden sei.

Eine Parallelität zwischen dem *Tag* in Posas Arie und dem „Tag des Gerichts“ mag zunächst zufällig erscheinen. Blickt man jedoch voraus und hört dem König am Ende des zweiten Aktes in *Aida* zu<sup>111</sup>, konkretisiert sich der angedeutete Zusammenhang als Fragestellung. „Sovra l’Egitto un giorno con essa regnerai...“ – meint nämlich der König zu Radames, wenn er ihm eines Tages Amneris’ Hand und die Regierung Ägyptens als Belohnung der Heldenhaftigkeit in Aussicht stellt. Nichts mehr deutet hier auf eine Gottes- oder Todesthematik hin. Aber an der Stelle von „un giorno“ („Tag“) lässt Verdi den absteigenden gebrochenen Septnonakkord des Königs von den Streichern bei deutlichen Quintparallelen begleiten (Abb. 3-12), sogar bei Zweien gleich hintereinander – was die Annahme eines bezweckten und bewussten Einsatzes verstärkt und ein belangloses oder gar zufälliges Vorkommen der Quintparallelen für unwahrscheinlich – aber wenigstens für fraglich – zu halten gewährt.

---

<sup>111</sup> Vgl. Partitur S. 239 bzw. Klavierauszug S. 179.

Il Re  
So - vra l'E - git - to un gior - no con es - sa re - gne - rai...

Viol.  
Vl.e  
Vc.  
Cb.

*p*

Abb. 3 – 12 G. Verdi, *Aida*, Akt 2

Die abgebildete Stimmführung des Streichersatzes zeigt, dass das obere *b* von der zweiten der eingezeichneten vier (aber faktisch nur drei) Quinten, das zunächst von der zweiten Violine in Quintparallele mit den Celli und Kontrabässen erreicht wird, von den Bratschen wie etwa für die zusätzliche Bildung einer weiteren Parallele weitergeführt wird. Zweifellos hätte der Komponist die Parallele nur mit einem einzigen und ziemlich auf der Hand liegenden Eingriff verhindern können, wenn er es wollte, indem er die Bratschen anstatt der für die Harmonik unnötigen Verdopplung dieses Tons *b* in gleicher Lage auf gleicher Tonhöhe, schon in der ersten Takthälfte einstimmig führt und sie nur ihr *es* spielen lässt. Dann wäre diese Quintparallele jedoch nicht entstanden, die – in Anbetracht der Sachlagen – für Verdis Verständnis vermutlich triftig gewesen sein musste. Der Grund dafür könnte wie oben angedeutet im Wort „giorno“ verborgen sein. Obwohl sich die Quintparallelen zwischen einer Mittelstimme und dem Bass vollziehen, können sie dadurch sehr gut gehört werden, dass an den betroffenen Positionen im Satz sich alle Stimmen übereinstimmend abwärts bewegen.

Um zur Argumentationslinie der Konnotation der Quintparallele mit religiöser Inhaltlichkeit zurückzukehren: Die Verwendung von Quintparallelen in Verbindung mit sakraler Thematik tritt nicht nur in kirchenmusikalischen Werken oder in den erwähnten späten Opern wie *Aida* oder *Otello* (auf deren Quintparallelen noch detaillierter

zurückgekommen wird) auf. Die zu der ersten Schaffensphase zählende Oper *Stiffelio*<sup>112</sup> (1850) enthält gleich im ersten Bild des ersten Akts eine Quintparallele, die bei sehr sparsamer Besetzung der Streicher zwischen der Stimme des Jorg und der zweiten Violine in Erscheinung tritt (Abb. 3-13). Neben der Verwendung einer sehr kleinen Besetzung bei leiser Dynamik beeinflussen auch weitere Faktoren die Hörbarkeit dieser Quinte: Dass die tiefen Streicher und die Bratschen auf ihrem Orgelpunkt bleiben und die Violinen in langen Noten und in kleinen Sekunden nur eine minimale Bewegung vollziehen, trägt zu einem transparenten Klangergebnis bei. Auch das Stehenbleiben auf dem E-Dur Klang, nach welchem Pausen folgen, erleichtert die Wahrnehmung einer Quintparallele, die in der unmittelbar vorangehenden Klangverbindung stattgefunden hat.

+ Holzbl.,  
Blechbl.,  
Timp.  
Primo tempo

T. 39

Jorg  
Ah vo glia il cie - lo che l'a - mo - re non si - a d'in ciam-po al ze - lo!

Vi.1  
p

Vi.2  
p

Vle  
p

Vc.e  
Cb.  
p

ff

Abb. 3 – 13 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

In seinem ersten Auftritt („Oh santo libro“) besingt Jorg seinen Wunsch, dass die Liebe zu seiner Frau den Pfarrer Stiffelio nicht in seiner religiösen Emsigkeit aufhalte: „Ah voglia il cielo che l’amore non sia d’inciampo al zelo!“.

Abgesehen vom Inhalt des Textes, welchem auch hier die Bezogenheit auf religiöse Thematik innewohnt, beachte man jedoch bereits an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit eine weitere, über dem Sujet und der Komposition kontrollierend-„wachende“ Ebene der kompositorischen Gestaltung, der später das Unterkapitel *Quintparallelen als „Word-painting“ und als satztechnische Selbstreflexion* mit weiteren ähnlichen Quintparallelen von

<sup>112</sup> Vgl. Partitur S. 63, T. 42-43 bzw. Klavierauszug S. 22.

Verdi gewidmet wird: Eine hinsichtlich der satztechnischen Regeln der Harmonielehre nicht ganz ohne Ironie dastehende Reflexion des Komponierenden wird in den Notentext „hineingeschmuggelt“: Der an der exakten Stelle der Quintparallele in Jorgs Text auf Stiffelios religiöse Eifer beziehende Wortzusammenhang *inciampo al zelo* heißt soviel wie „stolpern am Eifer“ – was für Fachkollegen und Kenner der musiktheoretischen Regeln durch die Andeutung des Stolperns auch die Botschaft über das hier „inkorrekte“ satztechnische Phänomen liefern vermochte.

Im ersten Akt der zur ersten Schaffensphase gehörende und 1845 uraufgeführte Oper *Giovanna d'Arco*<sup>113</sup> wird die Bezugnahme auf Religiöses in der Erzählung von Carlo durch seinen Traum von einem Muttergottesbild („Vergine“) im Wald deutlich. Von der im Traum gesehenen Erscheinung erhielt er die Anweisung, seine Waffen niederzulegen. Die in dieser Erzählung in Carlos Cavatina („Sotto una quercia parvemi...“) vorhandene direkte Quintparallele, die sich zwischen einem Des-Dur- und einem b-Moll Klang zwischen den Bratschen und den Celli (bzw. den verdoppelnden Kontrabässen) für den Terzsprung der beiden jeweiligen Grundtöne und Quinten vollzieht, findet dabei als Verbindung von einem Achtel-Auftakt zur ersten Zählzeit einer nächsten musikalischen Phrase statt (Abb. 3-14). Eine solche syntaktische Grenze kann die auffällige Wirkung einer Quintparallele schwächen – wie es auch an manchen weiteren Stellen im Schaffen von Verdi der Fall ist (und wie darauf in der Arbeit hingewiesen wird). Dabei sind hier allerdings keine Pausen vorhanden – alle Töne des ersten Des-Dur Klangs wandern in direkter Abwärtsrichtung parallel hinunter, was sowohl die klangliche als auch eine optische Nachvollziehbarkeit der Quintparallele erleichtert. Dies und der zusätzliche Sachverhalt der Inhaltsvermittlung eines auf religiöse Thematik Bezug nehmenden Zusammenhangs in Carlos Erzählung verstärken die Annahme einer vom Komponisten kontrollierten Setzung der Quintparallele.

Diese Stelle in *Giovanna* stellt dabei dennoch ein typisches Beispiel dafür dar, dass die gesamte musikalische Atmosphäre ausgesprochen wenig von einer auf Religiöses oder auf kirchliche Musik anspielende Stimmung vermittelt – wie sie hingegen z.B. an den „Segnen“-Stellen in *Simon Boccanegra* nachvollziehbar war –, während die Quintparallele als einziges Zeichen der im Inhalt verborgenen religiösen Bezogenheit erfasst werden kann.

---

<sup>113</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 71 bzw. Klavierauszug S. 34, T. 62 zu 63. Anm.: Laut der „alten“ Ricordi Ausgabe nicht erster Akt, sondern Prolog.



T.61

Carlo

mez-zo al - la fo - re - sta... Mos-se di là co - man - do

Vla 5

Vc.+Cb.

X

Abb. 3 – 14 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 1

Noch sparsamer und daher gut hörbar ist die Besetzung bei *a cappella*-Stellen, die nicht nur in späten geistlichen Werken wie in *Te Deum* und – wie es noch zu sehen sein wird – in *Laudi alla Vergine Maria* zur Transparenz der in ihnen vorhandenen Quintparallelen beitragen, sondern auch in Opern wie schon im frühen *I Lombardi* sowie in *Il trovatore* aus der mittleren Schaffensphase.

Der Chor der Nonnen mit seinem Gebet („A te nell'ora infausta“) im 1. Akt von *I Lombardi*<sup>114</sup> stellt einen Bezug zu sakraler Inhaltlichkeit dar (Abb. 3-15), während die Stelle für die satztechnische Handhabung der hier vorhandenen Quintparallele ein weniger konsequentes Beispiel vergegenwärtigt. Dies ist sowohl in den Fragen begründet, die sich einerseits durch die Abweichung der Quintparallele an wiederholten Stellen in der Szene und andererseits durch Unterschiede in den Notenmaterialien stellen<sup>115</sup> als auch im Vergleich der entsprechenden Stelle in der als *Jérusalem* umgearbeiteten Oper.

<sup>114</sup> Vgl. Partitur S. 101 bzw. Klavierauszug S. 63.

<sup>115</sup> Anzumerken ist, dass die direkte Wiederholung des Chors, d.h. der zweite Teil des Gebets, mit einer Orgel zusammen erklingt; die Quintparallele des Chors bleibt dabei erhalten, während sie in der Orgel, die in übereinstimmendem harmonischem Verlauf spielt, nicht vorhanden ist (vgl. Partitur S. 102 bzw. Klavierauszug S. 64 f., letzter und erster Takt auf den beiden Seiten). Des Weiteren sei darauf hingewiesen, dass bei dem viel späteren und zugleich letzten Auftritt des zitierten Abschnitts („Sperdi le trame ai perfidi“) der gleiche harmonische Verlauf des Chors in einem von der Abb. 3-15 divergierenden Schriftbild der Stimmenverteilung notiert ist (eine Sopran-Stimme und zwei bis vier Alt-Stimmen), wodurch auch die Quintparallele nicht mehr erscheint (vgl. Partitur S. 135 bzw. Klavierauszug S. 74). Die den ersten Chorauftritt abschließende Wiederholung nach Paganos Rezitativ und vor dem *Andante* („Pace nell'uomo infondi“) stellt sich voneinander unterscheidende Schriftbilder im Klavierauszug und in der Partitur dar (vgl. Partitur S. 107 bzw. Klavierauszug S. 66), was in der Verwendung der Orgel bzw. einer alternativen Besetzung begründet ist, vgl. dazu auch die Hinweise von Klier, *Verdi-Klang*, S. 107 bzw. Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 120. Das Vorhandensein der besagten Quintparallele ändert sich auch demgemäß und ist im Klavierauszug im Chor (bei ebenfalls veränderten Stimmenverteilung im Verhältnis zum ersten Auftreten) eindeutig zu erkennen, während die gleichzeitig erklingende Orgel keine Quintparallele hat; die Partitur mit der Alternativbesetzung („in mancanza dell'organo“) von 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern (allerdings ohne Chor) weist die Quintparallele zwischen der 2. Klarinette und den Fagotten allerdings eindeutig auf. Diesbezügliche künftige Klarheit ist von der geplanten, aber zu gegenwärtigem Zeitpunkt noch nicht publizierten kritischen Ausgabe der Oper von Ricordi – The University of Chicago Press zu erwarten.

In dem hier als Abb. 3-15 zitierten Notenbild geht jedoch die im grundsätzlich in vierstimmigem Satz komponierten Chor zwischen dem zweiten Sopran und dem zweiten Alt entstandene Quintparallele in ihrer Oberstimme von einem gemeinsamen Ton der beiden Sopran-Stimmen aus, und dass der Satz auch an der besagten Stelle vierstimmig gedacht ist und der Ton im zweiten Sopran gehalten und parallel mit den Alt-Stimmen abwärts geführt werden soll, geht außer den Notenhälsen auch aus der Handhabung des Textes eindeutig hervor. Dessen Silbentrennung ist für die beiden Sopran-Stimmen unterschiedlich angepasst, während sie für die unteren drei Stimmen gleichartig gesetzt wurde. Dass im vierstimmigen Satz die Parallele zwischen der untersten und der zweiten Stimme stattfindet und nicht der Oberstimme, mag jedoch die Auffälligkeit dieser Quintparallele mildern. (Auffallend ist im 3. Takt des Notenzitats die plötzliche Änderung des Takts von 4/4 auf 3/2, die im Notentext nicht ausgewiesen ist; vgl. dazu auch Buddens Erklärung, dass eine genaue Messung der Pausen in der damaligen italienischen Praxis nicht üblich war<sup>116</sup>.)

Abb. 3 – 15 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1

Die entsprechenden Stellen in der französischsprachigen Umarbeitung der Oper, in *Jérusalem*<sup>117</sup>, weisen dagegen keine Quintparallelen auf. Die Stimmführung des Chores bei einem vergleichbar verlaufenden Harmonieprogression – die indessen gerade die besagte Klangverknüpfung mehrmals wiederholt, d.h., auch in der Anzahl öfters enthält – ist sowohl beim betreffenden Textteil „fiedèle viens“ (bzw. „viens, viens“) als auch beim Wort „prière“ sowohl in der Partitur als auch im Klavierauszug eindeutig ohne die in *I Lombardi* erscheinenden Quintparallelen zu sichten: Das im zweiten Klang vorhandene und zur Unterstimme eine Quinte bildende *gis* wird in keinem Fall vom *a*, sondern vom *fis* erreicht.

<sup>116</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 120.

<sup>117</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 120 ff., T. 18-19, 23-25, 46-47 sowie S. 140, T. 157-158 bzw. Klavierauszug S. 63, T. 1-2- auf der Seite, T. 6-8 auf der Seite, S. 64, T. 18-19 auf der Seite sowie S. 73 f., letzter und erster Takt auf den beiden Seiten.

Der erste Akt in *I Lombardi*<sup>118</sup> enthält dabei schon an einer früheren Chor-Stelle Quintparallelen (Abb. 3-16), zu denen, umgekehrt als beim oberen Beispiel aus der Oper, bezüglich ihrer Konnotation festgehalten werden muss, dass sie in den Bereich der weniger nachvollziehbaren textlichen und inhaltlichen Zusammenhänge fallen. Die bislang aufgezeigten Konnotationen im Text scheinen jedoch – in einer indirekten Weise – auch hier auf.

Ein religiöser Bezug ist hier nicht nachvollziehbar. Eine andeutungsweise Annäherung an die Thematik von „Heiligsein“ kann wahrgenommen werden, indem der Chor die gerade frische Versöhnung und das Frieden-Schließen zwischen den Brüdern Arvino und Pagano als „heiliges Versprechen“ („santa promessa“) kommentiert. Ein möglicher Bezug zu der bereits an mehreren Quintparallelen-Stellen in Verdis Schaffen angedeuteten Feierlichkeit könnte hier durch die Handlung und die Aussage des Chores andeutungsweise festgestellt werden, der – sich etwa im Sinne eines Schlusswortes verhaltend – demjenigen, der dieses „heilige Versprechen“ brechen würde, Schande herbeiwünscht („All’empio, che infrange la santa promessa, l’obbrobrio, l’infamia sul capo ricada“). Doch der Aspekt des etwa Drohenden wirkt hier fast relevanter als jener einer unscharf-feierlichen Beglückwünschung. Der gesamte Charakter der Passage kommt dem Feierlichen auch aufgrund des schnellen Tempos nur bedingt nahe.

Die Quintparallele erklingt im zu zweit geteilten Bass gleich zweimal hintereinander und geht beide Male mit kurzer Pause und einer deutlichen syntaktischen Grenze einher, die den jeweiligen Abschnitt auch symmetrisch teilt. Dazu, dass die Quintparallele dennoch auffällt, kann die zwar schnelle, aber dennoch vorhandene Wiederholung der Quinten beitragen, die sowohl im jeweils vorangehenden als auch in den nachfolgenden Klängen enthalten ist. Dass der Tenor bei der Quintparallele die Unterstimme des Basses oktaviert und dadurch in beiden Fällen parallel nach oben gerückte Quint-Oktav-Klänge in den Singstimmen entstehen, kann ebenfalls zur Hörbarkeit der Quintparallelen beitragen.

(+ Orch.)  
*cres.*

Coro

All'em - pio che in-fran- ge la san - ta pro-mes - sa, l'obbro - brio, l'in-

*cres.*

All'em - pio che in-fran- ge la san - ta pro-mes - sa, l'obbro - brio, l'in-

<sup>118</sup> Vgl. Partitur S. 73 f. (bzw. Wiederholung auf S. 86 f.) sowie Klavierauszug S. 43 (bzw. Wh. auf S. 53 f.).

(+Orch., Arvino, Priore, Pagano, Pirro)

ces - sa, si tin - ga di san - gue la lu - ce del di,

ces - sa, si tin - ga di san - gue la lu - ce del di,

Abb. 3 – 16 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1

In derselben Oper ist eine weitere Quintparallelen-Stelle bei auf Religiöses Bezug nehmendem Text vorhanden. Die Stelle ist in ihrer Anlage dem eben beschriebenen vorigen Beispiel insofern sehr ähnlich, dass auch hier die zwei Klänge, in denen die Quinten enthalten sind, eine syntaktische Grenze markieren und von einer kurzen Pause voneinander getrennt werden. Es handelt sich um die Eremiten-Szene im zweiten Akt der Oper<sup>119</sup>, wo sich bei der Stelle „Ma quando un suon terribile dirà che *Dio lo vuole* [Hervorh. orig.], quando la Croce splendere vedrò qual nuovo sole“ zwischen den Worten „vuole“ und „quando“ eine kurze Trennbarkeit zweier Abschnitte zeigt, während zwischen der Unterstimme der doppelgriffigen zweiten Violine und den tiefen Streichern sowie der Stimme des Eremiten eine Akkordrückung von einem C-Dur zu einem Des-Dur Klang samt einer Quintparallele stattfindet. Der religiöse Bezug konkretisiert sich durch den Text des Eremiten, der beim ersten Klang der Quintparallele von Gottes Willen singt, der im Libretto als *Dio lo vuole* („Gott will es“) hervorgehoben wird und der durch einen „schrecklichen Klang“ („un suon terribile“) ertöne.

Bezüglich ihrer Erkennbarkeit lässt die folgende Quintparallele im zweiten Finale von *Il trovatore*<sup>120</sup> (Abb. 3-17) keine eindeutige Feststellung zu. Der Bezug zum Religiösen, der

<sup>119</sup> Vgl. Partitur S. 94 bzw. Klavierauszug S. 166.

<sup>120</sup> Vgl. Partitur S. 196, bzw. Klavierauszug S. 162, T. 10-11.

durch den Chor der Nonnen als *Coro interno di Religiose* im Inneren eines Klosters – in das Leonora in dem Glauben, dass ihr Geliebter Manrico tot sei, eintreten will – besteht, ist zwar nachvollziehbar, aber an der konkreten Stelle der Quintparallele zwischen den Worten *un'ombra* und *la speme* im *a cappella* Gesang „Ah! Se l'error t'ingombra“ wenig markant. Die Quintparallele entsteht zwischen der zweiten und den – an dieser Stelle im Unisono singenden – dritten und vierten Stimmen; sie wird dann im zweiten Teil des Gesanges (an der Stelle „Al ciel ti vogli e il cielo si schiuderà per te“<sup>121</sup>) auf gleiche Weise wiederholt.

Coro  
interno  
di  
Religiose

fu, an - zi del so - gno un' om - bra la spe-me di quag - giu!

fu, an - zi del so - gno un' om - bra la spe-me di quag - giu!

X

Abb. 3 – 17 G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 2

Das sukzessive Intervall der Parallele stellt auch hier wie im Falle der ersten zwei Beispiele von *Simon Boccanegra* keine Sekunde, sondern eine Terz dar. Während dies dort kein Hindernis mit sich brachte, da die Harmonieverbindung in beiden Beispielen zwischen zwei Dreiklängen ohne jegliche Dissonanz stattfand, entsteht hier über die zweite Quinte durch die Dissonanz der f-Moll<sup>7</sup> in Quintsext-Umkehrung eine Sekundenreibung bei einem gleichzeitigen Septim-Sprung der Oberstimme. Dieser Faktor stellt, wie bereits im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* darauf hingewiesen wurde, die Auffälligkeit der Quintparallele in Frage. Die Fassbarkeit der Quintparallele ist auch dadurch beeinträchtigt, dass das klanglich dominierende Ereignis ab dem folgenden Moment die zwischen den Außenstimmen verlaufende Sextparallele ist.

Der Grund dafür, dass diese Umstände die Auffälligkeit der Quintparallele dennoch auch nicht ganz ausschließen und dass sie an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit behandelt wird, liegt nur in der sparsamen und dadurch sehr übersichtlichen *a cappella*-Besetzung bei lediglich drei Stimmen ohne weitere Instrumentenstimmen – was zu der Wahrnehmbarkeit der Quintparallele andererseits beitragen kann. Auch hier fällt die homophone rhythmische Gestaltung auf – wie das bei den bereits betrachteten Quintparallelen-Stellen in Verdis

<sup>121</sup> Vgl. Partitur S. 197 bzw. Klavierauszug S. 164, T. 23-24.

kirchenmusikalischen Werken und auch an zahlreichen Stellen mit religiösem Bezug in seinen Opern nachzuvollziehen ist.

Die Quintparallele in der *Scena e cavatina* im ersten Akt von *Aroldo*<sup>122</sup> (Abb. 3-18) lässt die Konnotation mit religiösen Anklängen erkennen, die Gott als Herren thematisieren. Die Quintparallele liegt beim Text „Per sempre dalla colpa e dal delitto la mano lo preservi del Signore“ zwischen der Singstimme des Briano (Bass) und der ersten Posaune; auch hier entsteht allerdings der Sachverhalt, dass durch die Viertelbewegung der tiefsten Stimme (Fagotte, 3. Posaune und Cimbasso) auch ein Durchgangs-Septakkord in der Liegeharmonik hörbar wird. Aufgrund der in ihm enthaltenen Dissonanz entkräftet dieser Klang die Wirkung der parallel geführten Quinte gewissermaßen, wie dies für eine solche Konstellation einer Quintparallele auch von Asioli erklärt wurde (vgl. dazu das Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens*).

Dennoch kann die Quintparallele durch das Zusammenwirken mit weiteren satztechnischen Komponenten – die sich u.a. in der rezitationsartigen Tonwiederholung und in der gleichmäßig-feierlichen rhythmischen Gestaltung niederschlagen – die eindeutig sakrale Gestimmtheit unterstützen. Man beachte auch an diesem Punkt in Verdis Schaffen die von ihm so oft angewandte genaue und konkrete Verknüpfung von satztechnischen Phänomenen und ihren thematisch-inhaltlichen Konnotationen: Genau mit der Quintparallele zusammen erklingt das Gott (als Herren) bezeichnende Wort „Signore“, wenn der fromme Eremit Briano Gottes schützende Hand auf das Haus erbittet.

The image shows a musical score for G. Verdi's opera *Aroldo*, Act 1. It features a vocal line for the character Briano (BR.) and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef, with the same key signature. The lyrics are: "Per sempre dal-la col-pa e dal de-lit-to la ma-no lop pre-ser-vi del Si-gno-re." A large 'X' is placed above the final measure of the vocal line, and the number '5' is written below the final note of the vocal line and the final chord of the piano accompaniment.

Abb. 3 – 18 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1

<sup>122</sup> vgl. Partitur S. 98, T. 2 zu 3 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 26, T. 6 zu 7 auf der Seite.

Im zweiten Finale von *La forza del destino*<sup>123</sup> wird Leonora in der Anwesenheit von Mönchen von Pater Guardian gesegnet und für ewige Einsamkeit zu ihrer Klause geschickt. Guardian spricht nun das strenge Gebot für die Mönche aus, niemals dem heiligen Zufluchtsort nahezukommen („A quell’asilo sacro inviolato nessun si appressi“), den Weg zu diesem jederzeit zu meiden und niemals nach dem Namen des Fremdlings (Leonora in Mönchskleidung) zu fragen und nach seinem Geheimnis zu trachten. Wer dieses Gebot bricht, solle verflucht sein und mit den Flammen des Himmels („Il cielo fulmini“) geschlagen werden.

Die Wiederholung der den Himmel bezeichnenden Vokabel „cielo“ im Text „Il cielo, il cielo fulmini l’empio mortal“ gibt Verdi dabei Anlass, den „Himmel“ durch eine Quintparallele zwischen zwei Takthälften mit Triolen-Repetitionen darzustellen (Abb. 3-19). Sie entsteht zwar nur zwischen der Unterstimme der zweiten Violinen einerseits und den tiefen Bässen bzw. auch der Unterstimme der Bratschen sowie dem zweiten Fagott andererseits, lässt sich jedoch bei der in beinahe allen Stimmen in paralleler Richtung abwärtsschreitenden Stimmführung relativ deutlich als Quintparallele hören.

---

<sup>123</sup> Vgl. Partitur S. 276, Ziff. F bzw. Klavierauszug S. 165.

The musical score consists of the following parts:

- Fg. (Fagott):** Bass clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets and a quintuplet.
- Mi. (Mitschellhorn):** Treble clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets.
- Cor. (Cornett):** Treble clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets.
- La. (Lobhorn):** Treble clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets.
- Mel. (Melodica):** Bass clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes accents.
- Guar. (Gitarre):** Bass clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes accents.
- Coro di frati (Chor der Brüder):** Treble and Bass clefs, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes accents.
- Vl.1 (Viola 1):** Treble clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets.
- Vl.2 (Viola 2):** Treble clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets.
- Vle. (Viola):** Bass clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets and a quintuplet.
- Vc. Cb. (Violoncello):** Bass clef, D major. Features a quintparallel starting on D4, moving chromatically through G4, C5, F5, Bb5, and E6. Includes triplets.

## X

Abb. 3 – 19 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2

Bemerkenswert ist an dieser Quintparallele, dass sie sich durchaus in einem diatonischen Umfeld als Terzsprung gestaltet. Der Text bewegt sich dabei in einem solchen Zusammenhang, in dem Gottes strafende Seite befürchtet werden soll, was, wie es noch im weiteren Verlauf des Kapitels zu sehen sein wird, sich vorwiegend als Konnotation mit den chromatischen Quintparallelen – und nicht mit diatonischen – verbindet. In dieser Hinsicht hebt sich also die Stelle ab und weicht einer zumeist folgerichtigen Verwendung von Verdis



Quintparallelen im Hinblick auf eine inhaltliche Differenziertheit durch Unterscheidung zwischen Faktoren in der Satztechnik, aus.

Ebenso ist der Chor an der etwas späteren Stelle der Szene beteiligt, die beim Text „La Vergine degli Angeli vi copra del suo manto“ nach wie vor eine religiöse Atmosphäre ausstrahlt und bei der auch Pater Guardian und Melitone mitsingen<sup>124</sup>. Die hier vorhandene Quintparallele bei „Angeli vico“ in den zwei Stimmen des zweigeteilten Basses im Chor (bzw. auch in Guardians Stimme) macht sich umso mehr bemerkbar, da die beiden Klänge, die in Dreiklangverschiebung erklingen, im Grunde jeweils einen ganzen Takt lang andauern. Eine kurze Pause und eine Vorausnahme des a-Moll Klangs im Chor verstärken allerdings auch an dieser Stelle die Wirkung einer syntaktischen Grenze. Man beobachte jedoch die Bratsche dabei, die ihren – nicht zum antizipierten a-Moll gehörenden – Liegeton g im ersten Glied der Fortschreitung auch trotz der sich im Chor inzwischen veränderten Harmonie bis zum Taktende anhält und dadurch die unmittelbare Parallele zwischen ihrer Quinte und dem Grundton akzentuiert.

Obwohl ihre Konnotation nicht direkt von religiöser Art ist, soll auch jene Quintparallele im Liebesduett des ersten Akts in *Otello*<sup>125</sup> in diesem Zusammenhang erwähnt werden (Abb. 3-20), der gleich eine weitere folgt. Die zweite Quintparallele ist dabei weniger auffallend: sie ist durch die abspringende Achtelbewegung in den Bratschen bzw. Celli keine offene Parallele; und ihre Hörbarkeit ist durch die Dissonanzbildung in Desdemonas Stimme und in den zweiten Violinen gewissermaßen beeinträchtigt.

Die erste eindeutige offene Quintparallele zwischen den ersten Violinen einerseits und den Bratschen und Celli andererseits zeichnet sich hingegen durch eine sehr deutliche Nachvollziehbarkeit infolge der parallel steigenden Richtung sämtlicher Stimmen aus – die Auffälligkeit ist durch die zum Zeitpunkt der Parallelen nur noch mit Streichern besetzte „kammermusikalische“ Anlage sowie durch die leise Dynamik unterstützt.

Eine Gemeinsamkeit mit solchen Quintparallelen, die sich an eine religiöse Thematik binden, bildet die Wortwahl von *pietà* im Textteil „la tua/mia pietà“. Obwohl die damit angedeutete Barmherzigkeit sich an dieser musikalischen Stelle inhaltlich nicht auf einen Gottes-nahen Kontext, sondern auf Desdemona bezieht, lässt sich durch dieses Beispiel die kompositorische Anwendung einer für religiös geprägte Zusammenhänge

---

<sup>124</sup> Vgl. Partitur S. 281 f. bzw. Klavierauszug S. 168.

<sup>125</sup> Vgl. Partitur S. 156 bzw. Klavierauszug S. 83.

kennzeichnenden Verbindung zwischen satztechnischem Phänomen und entsprechendem charakteristischen Text oder Textteil wahrnehmen.

The image shows a page of a musical score for Act 1 of Verdi's *Otello*. It features vocal lines for Desdemona (Desd.) and Otello, and instrumental parts for Violins (VI.), Viola (Vle.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The lyrics are in Italian. Performance markings include *dolce*, *dolciss.*, *p*, and *morendo*. A box at the top left indicates the instrumentation: + Ob., Clar., Fg., Cor.

Abb. 3 – 20 G. Verdi, *Otello*, Akt 1

### 3.3.2 Diatonische Akzentquintparallelen mit religiösem Bezug

Ein *Salva me*-Gestus, wie er auch an der oben zitierten „oro supplex“-Stelle des *Requiems* vorhanden ist, tritt im 1. Akt von *Aroldo* auf<sup>126</sup>, wo sich im Gebet der Mina (*Scena e preghiera*) die folgende Quintparallele zwischen der instrumentalen Ober- bzw. Unterstimme des Satzes darstellt (Abb. 3-21). Eine direkte Parallele ist durch die Antizipation der Oberstimme hier nicht vorhanden und die Parallele muss daher als Akzentquint von der dritten zur ersten Zählzeit klassifiziert werden. Trotzdem scheint Verdi auch hier für die Auffälligkeit der Quintparallele zu sorgen, indem genau bei der betroffenen Harmonieverbindung die bislang einen Orgelpunkt spielenden Kontrabässe plötzlich schweigen und dadurch die Bassführung des harmonischen Geschehens eine unerwartete

<sup>126</sup> Vgl. Partitur S. 89 bzw. Klavierauszug S. 23.

Verlagerung um eine Oktave höher erlangt. Bemerkenswert des Weiteren ist, dass nach dem Erklängen der Quintparallele alle Instrumente plötzlich pausieren – fast als wollten sie der Quintparallele Gelegenheit zu einer Art „Ausklang“ bieten. Ausschlaggebend für die Wahrnehmung der Quinten-Wirkung ist, dass die Quinten in den Außenstimmen vorhanden sind.

**Andante mosso** (♩ = 100)

Fl. *pp dolcissimo*

Ob. *pp*

Cl. Do *pp*

Fg. *pp*

Cor. Re *pp*

Mina *con espressione*  
Sal - va - mi, sal - va - mi tu gran Di - o!..

Vc. *pp*

Cb. *pp*

**Andante mosso** (♩ = 100)

Abb. 3 – 21 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1

In derselben *Preghiera* findet sich eine weitere Akzentquintparallele<sup>127</sup> bzw. auch eine direkte Quintparallele<sup>128</sup>, beide können jedoch aus dem Grunde als eher unauffällig bezeichnet werden, dass sie zwischen einer der Mittelstimmen und dem Bass entstehen, und in ihrem je zweiten Klang eine Dissonanz enthalten ist, was – wie darauf bereits im

<sup>127</sup> Vgl. Partitur S. 90, T. 3-4 auf der Seite, je auf die erste Zählzeit, zw. dem 1. Fg. einerseits und dem 2. Fg. und Vc. andererseits.

<sup>128</sup> Vgl. Partitur S. 90, T. 8 auf der Seite, zw. Ob. und Vc.

Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* hingewiesen wurde – die Wahrnehmung einer Quintparallele beeinträchtigen kann; die direkte Quintparallele weist zudem einen Quartsprung auf. Die Konzipierung eines Orgelpunkts in den Bässen erinnert jedoch an die weiter oben behandelten Quinten-Stellen im ersten Akt in *Stiffelio* sowie im Fiesco-Gabriele Duett im ersten Akt in *Simon Boccanegra*; und wenn Budden auf die jeweiligen Sätze sowohl in seiner *Aroldo*-Analyse<sup>129</sup> als auch in jener von *Simon Boccanegra*<sup>130</sup> als „organ-like“ verweist, so trägt der Orgelpunkt, der an Pedaltöne einer Orgel erinnert, zu einem orgelähnlichen Klang, bei<sup>131</sup>.

Die am Beginn des 4. Akts von *La Battaglia di Legnano* erklingende *Preghiera* „Deus meus, pone illus et rotam“ – dargestellt von Bass-Stimmen der Mönche im Chor hinter der Bühne als draußen hörbarer Gesang im kirchlichen Gottesdienst – verschmilzt später sowohl mit dem Gebet von Lida („Io ti ringrazio...“), die Gott um die Rettung von Arrigo und Rolando und um Italien anfleht als auch mit jenem des Volks („O tu che desti il fulmine...“) um das Vaterland im Krieg (gemischter Chor). Auch in diesem Abschnitt<sup>132</sup> (Abb. 3-22) wird der religiöse Bezug durch die Handlung und den Text – der lateinischen Psalm-Text und Gebete in italienischer Sprache in sich vereint<sup>133</sup> – deutlich.

Ein D-Dur und ein e-Moll Klang in Grundstellung werden in zeitnaher, jedoch nicht direkter Aufeinanderfolge hörbar, da zwischen den beiden Klängen auf der dritten und ersten Zählzeit die letzte und unbetonte Zählzeit im Takt noch vorhanden ist. Dies hat zur Folge, dass sich die Quintparallele zwischen den beiden grundstelligen Klängen auch hier als Akzentparallele wahrnehmen lässt. Da die unbetonte letzte Zählzeit im Takt jedoch auch den unteren Ton *d* der Quinte im Chor erneut verdeutlicht und den oberen Ton der Quinte in Lidas Stimme zu keinem anderen Ton verändert, fällt die Parallelität in der Folge der zwei grundstelligen Dreiklänge mit Quint in den Außenstimmen trotz der „Lücke“ deutlich auf.

---

<sup>129</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 341.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., S. 296.

<sup>131</sup> Jene Vergleichbarkeit in der Instrumentierung, die Klier zwischen den beiden besagten Stellen in *Simon Boccanegra* und in *Aroldo* mit dem Hinweis andeutet, dass *Aroldo* gerade in die Zeit der ersten Version von *Simon Boccanegra* um 1857 fällt, vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 110, Anm. 110, kann andererseits nicht zutreffen, da das besagte Segen im Fiesco-Gabriele Duett in der Erstfassung des *Boccanegra* um 1857 ja noch nicht vorhanden war.

<sup>132</sup> Vgl. Partitur S. 468 f. bzw. Klavierauszug S. 207 f.

<sup>133</sup> Mehr dazu wird im Kapitel *Die „leere“ Quint und der Quint-Oktav-Klang* zu lesen sein.

LIDA *cantabile con espress.* *p*  
 Ah! se d'Arri go e di Ro - lan - do 5 5 a te la vi-ta io racco - man - do,  
 IMELDA coi Soprani  
 S. ful - mi - ne, che ciel go - ver - ni e ter - ra, e ciel e ter - ra,  
 T. ful - mi - ne, che ciel go - ver - ni e ter - ra, e ciel e ter - ra,  
 B. ful - mi - ne, che ciel go - ver - ni e ter - ra, e ciel e ter - ra,  
 Coro interno  
 I - ta per - se - gue - ris il - los in tem - pesta - te tu - a  
 Organo  
*voce sola senza pedale*

Abb. 3 – 22 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 4

Akzentquinten, die in ihrer transparenten und offensichtlichen Setzung als Parallele auffallen, treten ebenfalls im sehr viel späteren geistlichen Stück *Laudi alla Vergine Maria*<sup>134</sup> für vier Frauenstimmen in den *Quattro pezzi sacri* in Erscheinung. Die Quintparallele in Verbindung mit den Schlussworten „Ave, ave“ entsteht von einem grundstelligen H-Dur-Klang zu einem grundstelligen G-Dur – während sie gleichzeitig eine „erfrischende“ Verbindung zweier Harmonien in einer erweiterten Terzverwandtschaft zweiten Grades demonstriert (Abb. 3-23). Die *a cappella*-Besetzung begünstigt die Hörbarkeit der Quinten; auch die Fortschreitung aller Stimmen in dieselbe Richtung abwärts bildet einen Faktor, der die Auffälligkeit von Quintparallelen erleichtern kann. Trotz aller Gegebenheiten einer leicht erfassbaren Anlage muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Pausen die unmittelbare Wirkung der Parallelität dabei auch beeinträchtigen können.

<sup>134</sup> Vgl. Partitur S. 58 bzw. Klavierauszug S. 36.

1. SOPR. *pp allarg. più piano ancora più p*  
di bon - ta - *allarg.* te. A - ve. A - ve.

2. SOPR. *allarg.*  
di bon - ta - te. A - ve. A - ve.

1. CONTR. *allarg.*  
di bon - ta - te. A - ve. A - ve.

2. CONTR. *allarg. più p ancora più p*  
di bon - ta - te. A - ve. A - ve.

Abb. 3 – 23 G. Verdi, *Laudi alla Vergine Maria (Quattro pezzi sacri)*

Während die Hörbarkeit der folgenden Akzentquinten im 4. Akt des *Don Carlos*<sup>135</sup> (Abb. 3-24) deutlich nachvollziehbar ist, lässt sich der an den vorherigen Stellen in Gebeten bzw. in einer geistlichen Komposition als eindeutig religiöser Bezug feststellbare inhaltliche Zusammenhang beim letzten Auftritt von Rodrigue vor seinem Tod als Ausdruck der Gottesthematik in einem persönlicheren Kontext erblicken. Die Quinten auf der dritten bzw. ersten Zählzeit umrahmen einen Sextakkord und bilden dadurch eine geläufige 5-6 Wendung für Akzentquintparallelen; insofern ist die satztechnische Behandlung deutlich verwandt mit den Akzentquinten in *Simon Boccanegra* (vgl. Abb. 3-5). Die sehr sparsame Streicher-Besetzung zu Beginn der Arie kann die Nachvollziehbarkeit der Parallele auch in diesem Fall fördern.

Die Verwandtschaft mit den oben abgebildeten weiteren Stellen mit Akzentparallelen wird inhaltlich erst bei der genauen Wiederholung dieser vier Takte langen Einheit augenfällig. Der bald sterbende und sich verabschiedende Rodrigue weist Carlos auf Gott, der die Liebe im Himmel erlaube, als Trost hin („Dieu permet encore qu’ on s’ aime près de lui, quand on est au ciel“), und genau bei Rodrigues Worten *Dieu permet* sind die Akzentquinten hörbar.

Wie bereits darauf hingewiesen wurde, treten indessen Aspekte im Text, die bei Verdis bezweckten Quintparallelen als weitere Konnotationen registriert werden können, bereits beim ersten Erklängen der Akzentquinten zu Beginn von Rodrigues *Cantabile* in

<sup>135</sup> Vgl. Partitur S. 517, T. 1-2 auf der Seite sowie Wiederholung in T. 5-6 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 535 f., T. 12-13 auf der Seite sowie Wh. in T. 2-3 auf S. 536.

Erscheinung. So sei in erster Linie auf das Wort *Tag* („jour“) genau an der Stelle der Akzentquintparallele hingewiesen.

Im gesamten Satz („C'est mon jour suprême, échangeons l'adieu solennel“) wird dabei gleichzeitig die *Feierlichkeit* („solennel“), die in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf Quintparallelen-Stellen sowohl in *Simon Boccanegra* als auch weiteren Werken wie *Aida* bzw. *Messa da Requiem* bereits thematisiert wurde, angedeutet. Des Weiteren sei auf den Aspekt *Tod* hingewiesen, der als Konnotation mit Quintparallelen vor allem in den späten Opern zu erblicken sein wird (vgl. Unterkapitel *Quintparallelen und die Konnotation mit dem Tod*) – und im hiesigen Text als Abschied, im Sujet als Hintergrund für die ganze Rodrigue-Szene – die sogar als *Morte de Rodrigue* betitelt wird – nachvollziehbar ist.

**Andante sostenuto** (♩ = 58)

*Cantabile*

Rod.

C'est mon jour, mon jour sa - præ - me, é chan -

geons l'a - dieu so - len - nel. Dieu per - met en - cor qu'on

Abb. 3 – 24 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

In Zusammenhang mit direkten Quintparallelen wurde Carlos' Erzählung in seiner *Cavatina* „Sotto una quercia...“ im ersten Akt von *Giovanna d'Arco* bezüglich eines Mariengottesbildes im Wald, das ihm im Traum erschien, bereits genannt (vgl. Unterkapitel *Diatonische direkte Quintparallelen mit religiösem Bezug*). Kurz vor der oben dargestellten

direkten Quintparallele befindet sich jedoch auch eine weitere Stelle, die bereits vor Beginn der *Cavatina* eine Akzentquintparallele darstellt<sup>136</sup>.

Diese ist gut hörbar, da sie jeweils auf die erste Zählzeiten im Takt fällt und ihre untere Stimmführung vom Bass der Harmoniefortschreitung gebildet wird (Celli und Bratschen, während die obere Stimmführung der Akzentquinte im Fagott stattfindet). Die in Verdis Kompositionstechnik häufig vorhandene genaue Verknüpfung von satztechnischen Phänomenen mit ihren Konnotationen in Form von exakter Platzierung von jeweils bezeichnenden Worten, ist jedoch an dieser Stelle erstaunlich wenig nachvollziehbar. Die Akzentquintparallele verbindet sich in der Erzählung mit den sich auf den Schlaf beziehenden und hinsichtlich des religiösen Bezugs neutralen Worten „quindi mi vinse“. Sie nimmt zwar die klangliche Atmosphäre der sich direkt anschließenden zwei Takten mit „e divo sogno“ in Andeutung auf die göttliche Vision vorweg, ist aber dennoch nicht mit diesen zwei Takten verbunden – wo eine Quintparallele in analytischer Folgerichtigkeit eher zu erwarten wäre. Von einer solch ausgefeinten Verknüpfung, welche in Analogie zu zahlreichen anderen Stellen in Verdis Schaffen die Annahme einer höchstwahrscheinlich bewussten Setzung eines satztechnischen Phänomens bekräftigen würde und sie in der Relation satztechnischer Geschehnisse und mit diesen konsequent in Zusammenhang stehender bezeichnender Worte im jeweiligen Libretto erkennen ließe, kann in diesem Fall also nicht gesprochen werden.

An dieser Stelle sei auf zwei weitere Stellen mit Akzentquinten bei religiösem Bezug im zweiten Akt von *La forza del destino*<sup>137</sup> hingewiesen. Bei Pater Guardians Satz „Venite fidente (alla croce)“ mit Andeutung des Friedens im Zeichen des Kreuzes bildet sich beim Aufwärtsschreiten aller Stimmen zunächst eine gut hörbare Akzentparallele bei Halben-Pulsieren. Die Akzentquinte ist auf die jeweils erste Halbe der beiden Takte zwischen den Außenstimmen, d.h. den ersten Violinen und den tiefen Streichern, erkennbar. Die Quint-Wirkung dringt sich hier trotz des zwischen den Akzentquinten linear bestehenden großen Intervalls von ebenfalls einer Quinte durch. Bei der Fortsetzung des Satzes „là del cielo (v'ispiri la voce)“ und einer plagale Fortschreitungen enthaltenden Harmonieprogression (festgehalten durch ein das „Kreuz“ auch optisch darstellende Notenbild) erklingen zwei Takte lang – jeweils auf die entsprechenden Takthälften – zwei weitere Parallel-Phänomene: eine Akzentquintparallele von der ersten zur ersten Halbe zwischen den zweiten Violinen

---

<sup>136</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 69 bzw. Klavierauszug S. 32, T. 45-46.

<sup>137</sup> Vgl. Partitur S. 228, T. 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 134, T. 3-4 nach dem *Sostenuto*.



und den tiefen Streichern sowie eine zu gleichen Taktteilen auftretende Quintparallele von der zweiten zur zweiten Halbe zwischen den ersten Violinen und den tiefen Streichern. Letzterer Quintparallele geht jedoch eine weitere Akzentquinte bereits voran, die sich (in den gleichen Instrumenten) zwischen der zweiten Halbe des ganztaktigen letzten Klanges der ersten Einheit (bei der Silbe „-ce“) und der zweiten Halbe der nächsten Einheit (bei „del“) entsteht. Die Gesamtatmosphäre ist hier ausgesprochen von einer religiösen Farbe geprägt.

Bei Leonoras Einweihung-Szene in dem bereits erwähnten zweiten Finale in derselben Oper ist eine weitere Stelle<sup>138</sup> mit Akzentquintparallelen beim Textteil „protega l’Angiol“ zu beobachten, wo die Parallele zwischen den jeweils einen Takt lang erklingenden h-Moll und a-Moll Klängen als Dreiklangverschiebung wahrzunehmen ist. Die Akzentquinte liegt phrasierungsmäßig zwischen zwei Abschnitten, weshalb sie eine zu „Versetzungsquinten“ sehr ähnliche Situation darstellt. Dass die Stelle nicht zu den direkten offenen Quintparallelen gehört, liegt auch hier an der eine syntaktische Grenze markierenden Pause auf der zweiten Takthälfte, während für das Weiterklingen des h-Moll Klanges alleine die Harfe mit ihrer Dreiklangbrechung sorgt. Die Akzentquintparallele besteht nicht nur zwischen den Stimmen des zweitgeteilten Basses im Chor, sondern zugleich zwischen der zweiten Klarinette und dem ersten Fagott im Orchester. Dennoch trägt auch diese Akzentquinte zur religiösen Atmosphäre des zweiten Finales bei, die über den Text hinaus auch durch die Handlung der kirchlichen Einweihung gut nachvollziehbar ist.<sup>139</sup>

### 3.3.3 Chromatische Quintparallelen als inhaltliche Differenzierung

#### 3.3.3.1 Bezüge zum „strafenden Gott“ und der Furcht davor

Das Vorhandensein solcher Quintparallelen, die in Verbindung mit Chromatik in Erscheinung treten, erfordert eine Differenzierung für die Gruppierung der Quintparallelen in Verdis Schaffen. Die Unterscheidung soll dabei nicht nur das satztechnische Auftreten, sondern gleichzeitig auch die semantischen Zusammenhänge betreffen, da durch die zusätzliche Verwendung von Chromatik ein gleichzeitiger starker Bezug zu weiteren

---

<sup>138</sup> Vgl. Partitur S. 286 f. bzw. Klavierauszug S. 171.

<sup>139</sup> Weitere kompositionstechnische Gegebenheiten unterstreichen dabei eine sakrale Atmosphäre wie auch die Orgel am Beginn der Szene und eine plagale Dominant-Subdominant-Wendung, welche an modale Klang-Verwendung erinnert.

Sinnbildlichkeiten hervorgebracht wird. Die weiter oben von David Rosen zitierte Schwierigkeit bezüglich einer gemeinsamen Deutung der je beiden Quintparallelen-Stellen im *Requiem* und in *Aida* sowie der in *Te Deum* bzw. jener am Ende des 2. Akts von *Otello*<sup>140</sup> auf semantischer Ebene schlägt sich, wie es zu sehen sein wird, auch und gerade in diesem Punkt eines Unterschieds nieder, der im Einsatz von Verdis Quintparallelen in diatonischen oder chromatischen Kontexten besteht.

Im folgenden Kapitel werden Quintparallelen in ihrer halbtönigen Beschaffenheit und mit der oben benannten Konnotation mit einem „strafenden Gott“ bzw. der Angst vor ihm dargestellt. Diese Quintparallelen können in Abhängigkeit von ihrer Positionierung im sukzessiven musikalischen Verlauf sowohl als direkte Parallelen als auch als Akzentparallelen in Erscheinung treten, kommen in letzterer Form jedoch häufiger vor.

Die von Rosen angedeuteten weiteren Quintparallelen (vgl. oben) neben der „oro supplex“-Stelle in der *Messa da Requiem* befinden sich im Teil *Libera me* als Abschluss des „Dies irae“-Abschnitts vor der Rückkehr von „Requiem aeternam“<sup>141</sup> (Abb. 3-25). Die Verwendung von Halbtonintervallen betrifft, wie der Abbildung zu entnehmen ist, nicht nur die Verschiebung der beiden Dur-Dreiklänge, die die Quintparallele (und eine gleichzeitige Oktavparallele) bewirken, sondern auch die linear-melodische *Circulatio*-Bewegung der Bassstimme, die die Umgebung der mit Quintparallelen erklingenden Harmonik bestimmt (und die der Rotationsbewegung angehört, der als „tonumschreibendem Kreismotiv“ ein eigenes Kapitel in der vorliegenden Arbeit gewidmet wird). So ergibt sich ein weitgehend chromatisches Umfeld für die Dur-Akkorde, die samt ihrer Quinte um eine kleine Sekunde tiefer gesetzt werden.

---

<sup>140</sup> Vgl. Rosen, *Requiem*, S. 42.

<sup>141</sup> Vgl. Partitur S. 227 bzw. Klavierauszug S. 206.

The image shows a musical score for the 'Libera me' section of Verdi's Requiem. It includes staves for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano. The lyrics are 'di - es i - rae, di - es il - la.' The dynamics are marked 'ppp' and 'ancora più piano'. The piano part features a chromatic descending line with 'pp' and 'più piano' markings. There are two 'X' marks below the piano part.

Abb. 3 – 25 G. Verdi, *Messa da Requiem, Libera me*

Der übergeordnete Kontext religiöser Bezug, der wie bei den bislang angeführten Beispielen für Quintparallelen auch hier präsent ist, erscheint jedoch in diesem Fall in der Kopplung mit einer entschieden negativ geprägten Färbung im Ausdruck. Das Benennen von „Tag des Zornes, Tag der Klage“ vermittelt gleichzeitig die große Angst vor dem Unheil, der Hölle am letzten Tag. Es ist nicht mehr der gütige Gott, der Gebete erhörende Herr, auf den hier Bezug genommen wird; es ist der strenge, der richtende Gott, der dazu verurteilen kann, alles in der Welt in Asche zu verwandeln und Menschen Höllenqualen erleiden zu lassen.

Betrachtet man diesen negativ besetzten, auf eine „richtende“, eine „böse“ Seite Gottes hinzielenden Ausdrucksgehalt, erweist sich auch die den zweiten Akt von *Otello* abschließende Quint- (und Oktav-)Parallelen-Stelle mit den gewaltigen Dur-Akkorden in chromatisch absteigender Mixtur (Abb. 3-26) als eine in konsequenter Verwendung von satztechnischen Mitteln und ihren semantischen Anhaftungen erfolgte Darstellung: Mit dem Wachrufen von *Dio vendicator* als letztem Ruf in Jagos und Otellos gemeinsamem Schwur wird der „rächende Gott“ in seinem furchterregenden Aspekt angesprochen.

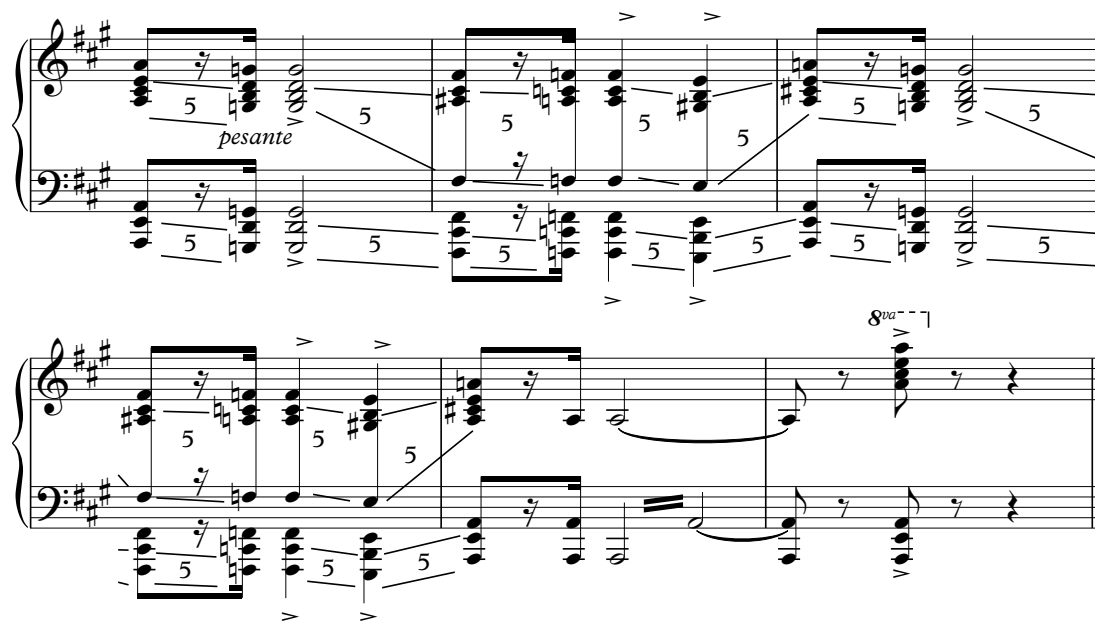


Abb. 3 – 26 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

Dass sich die strafende, furchterregende Seite Gottes als Konnotation mit halbtönig fortschreitenden Quintparallelen erkennen lässt, ist indessen nicht erst in Verdis späten Werken wie das *Requiem* oder *Otello* der Fall.

Bereits in Verdis erster Oper *Oberto, conte di San Bonifacio*<sup>142</sup> findet sich das Motiv „strafender Gott“ in Obertos Worten an Riccardo, wenn er ihm mit Gottes Blitz („fulmine di Dio“) droht, der ihn überall treffe: „Pari al fulmine di Dio te dovunque ei coglierá“. Die besagte Stelle im Quartett des zweiten Akts stellt hier aufwärtsschreitende Akzentquintparallelen in einer auf die jeweils betonte erste Zählzeit dargestellten Akkordrückung dar (Abb. 3-27). Diese befinden sich jedoch in einem sich durchgehend fortbewegenden Kontext ohne Pausen und werden in einer Wiederholung gleich zwei Takte später erneut und mit dem gleichen Text hörbar – während das Furchterregende des Inhaltes auch von den Streichertremoli veranschaulicht wird.

<sup>142</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 640 f., T. 145-46 sowie Wh. S. 642, T. 149-150 bzw. Klavierauszug S. 174.

L il cor non ha, il cor.....  
 C ei tor - ne - rà, ei tor -  
 R per pie-tà, 5 per pie-tà, 5 e m'ascon - di  
 O Pari al ful-mine di Dio te dovunque ei coglie-rà, parial ful-mine di Di -

Abb. 3 – 27 G. Verdi, *Oberto, conte di San Bonifacio*, Akt 2

Im Gegensatz zur ausgedehnten Akkordmixture des letzten Beispiels aus *Otello* verdeutlicht hier nur ein einziger Halbtonschritt die chromatische Akkordverschiebung, und was die Beteiligung an der Chromatik betrifft, würden sich diese Quintparallelen von solchen auch nicht unterscheiden, die zwischen ihren beiden Harmonien zwar die kleine Sekunde als sukzessives Intervall haben, die aber als unerhöht-halbtöniger Bestandteil der Skala der jeweiligen Tonalität angehören – solche waren schon in der bisherigen Darstellung der Arbeit auch in *I Lombardi* und in *Stiffelio* zu sehen. Der Grund dafür, dass man in *Oberto* mehr im Sinne der Chromatik hört als bei Stellen mit Quintparallelen in einem „einfachen“ Kleinsekundenabstand, ist, dass auch das Hinkommen zu der die Quintparallele enthaltenden Klangverbindung bereits eine halbtönige Erhöhung in der Harmonik impliziert, indem nach einem *d* (als Quinte des G-Dur-Klangs) ein *dis* (als Terz von H-Dur) erklingt.

Ein ähnliches Bild als ein über dem Sündigen rasender Donnerblitz („il lampo, il tuono ti sta sopra“) kommt im vierten Akt der acht Jahre später (1847) uraufgeführten Oper *I masnadieri*<sup>143</sup> vor, wo im Moser-Francesco Duett noch weitere sehr harte Worte des Pater Moser den strafenden Gott versprechen (Abb. 3-28). Der Priester versichert Francesco, dem

<sup>143</sup> Vgl. Partitur S. 434 f. bzw. Klavierauszug S. 248.

er auch die Absolution vorenthält, dass der Abgrund vor ihm liege („sta l’abisso innanzi a te“), und dass Gott ihm jegliche Vergebung verweigere („Dio ti nega il suo perdono“). Franciscos Kommentar, dass die Hölle ihn nicht verspotten solle, ergänzt Mosers Stimme in der Linearität mit gleichen Tonhöhen.

Abb. 3 – 28 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4

Zu den in der Akkordverschiebung hier ohne Unterbrechung geführten offenen Quintparallelen zwischen den zweiten Violinen – die die Oberstimme des Satzes bilden – und allen anderen Stimmen mit Ausnahme der Bratschen, erfolgt Pater Mosers drohendes Wort „Trema!“, das mittels seiner dreimaligen Wiederholung drei Dur-Akkorde miteinander chromatisch verbindet – bevor die nachdrückliche Erinnerung an den Abgrund sowie weitere Aufrufe zum Zittern das Duett schließen.

In welchem Maße die satztechnische Verwirklichung der gleichen Thematik mit richtendem Gott eine Analogie mit der vorigen Stelle in *Oberto* bildet, ist auch über die chromatisch steigenden Quintparallelen hinaus ersichtlich. Die Übereinstimmung darin, dass in identischen Tonarten in beiden Fällen ein H-Dur Klang in einen C-Dur zu steigen

beginnt, während die Streicher ihren Klang hier und dort in Tremoli auflösen, wird mit der Entsprechung der Tonhöhenverwendung der Singstimmen (von Oberto bzw. den beiden Männern) in einem gleichartig pendelnden Gestus vervollständigt – als Ausdruck eines von Angst bebedenen labilen Seelenzustandes.

Wie in der bisherigen Darstellung von chromatischen Quintparallelen hört man auch bei „Donner“- und „Strafender-Gott“-Motiven des Sujets die synkopisch gesetzte chromatische Quintparallelen-Kette in einer aufsteigenden Akkordrückung in *Stiffelio*<sup>144</sup> (Abb. 3-29). Das erklingt im dritten Akt dann, wenn von Stiffelio zu hören ist, dass Gott das Haus mit dem Donner der Schande verflucht habe („Iddio l’ha maledetto, d’infamia il fulminò“). Auch hier lässt sich also die thematische Verknüpfung als eine mit dem strafenden Gott erkennen.

Die äußerst wichtige Rolle der Chromatik in diesen und verwandten thematischen Kontexten wird hier bereits durch die vorangehenden Takte mit einer chromatisch absteigenden Basslinie deutlich, die sich ihrerseits in den in der Abbildung mit *e-c*-Beginn ersichtlichen Takten bereits zum dritten Mal in einer je halbtönig aufwärts versetzten wiederholten zweitaktigen Einheit mit in sich bleibender Harmonik präsentiert. (Was diesen Verlauf betrifft, findet er allerdings ohne Quintparallelen zwischen den Durklängen an den Schnittstellen der Versetzung statt, während das satztechnische Phänomen der Versetzung in vielen Fällen bei Verdi die Entstehung von Quintparallelen verursacht.)

Die synkopierten Quintparallelen stellen sich trotz vollbesetzten Orchesters und lauter Dynamik in aller Deutlichkeit dar, da sie sich in den gut hörbaren Ober- und Unterstimmen des Orchestersatzes vollziehen; Lina (deren verneinendes Wort „no“ sich auf eine nicht zu hoffende Vergebung ihrer Sünde bezieht) singt hierbei die „Oberstimme“ der Quintkette in ihrer Lage mit.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Vgl. Partitur S. 394, T. 288-89 bzw. Klavierauszug S. 320.

<sup>145</sup> In der als *Aroldo* 1857 umgearbeitete Oper ist die Stelle sowohl was den Text als auch den Notentext betrifft, identisch (bis auf die Verwendung von teilweise anders transponierenden Instrumenten der Horn- und Trompeten-Stimmen), vgl. Partitur S. 465-66 bzw. Klavierauszug S. 189.

T. 286

Lina  
- re per-do - no non av-rò

Stiffelio  
- det - to, d'in - fa - mia il ful - mi -

no, no,

nò, sì, d'in - fa - mia, d'in

5 5 5 5 5 5 5 5 *ff*

Abb. 3 – 29 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3

Um an dieser Stelle auf die oben bereits erwähnte Oper *I masnadieri*<sup>146</sup> zurückzukommen: Sie enthält über die oben angeführte Stelle hinaus eine weitere Quintparallele, die mit der Konnotation mit Gottes strafender Seite in Erscheinung tritt. Es handelt sich dabei um die Traum-Erzählung des Francesco am Beginn des vierten Akts (Abb. 3-30).

Es ist bemerkenswert, wie deutlich diese Klangverschiebung mit dem Ausdruck eines strafenden Gottes und mit der Angst in Verbindung mit dem Jüngsten Gericht konnotiert ist: wie sie auch deutlich später in der *Messa da Requiem* als Komponente der musikalischen

<sup>146</sup> Vgl. Partitur S. 418 bzw. Klavierauszug S. 238, T. 145-146.



Verwirklichung des Tags des Jüngsten Gerichts und der unermesslichen Furcht in Erscheinung treten wird, ist sie bereits über ein Viertel Jahrhundert früher an dieser Stelle des Sujets von *I masnadieri* auch in Verbindung mit der Vision des Jüngsten Gerichts erkennbar.

In Francescos Traum werden seine Sünden in die Waageschale geworfen, und ihm wird keine Gnade zugesprochen. Mit der Stelle, in der sich die Quintparallele befindet, wird der entscheidende und vernichtende Satz verknüpft, den er von einer fremden Stimme hört: Dass für ihn, verfluchten Menschen, Gottes Sohn nicht gelitten habe: „Per te, maledetto, l’Uom Dio non penò“. Verdi hat die Quintparallele für diesen letzten und wichtigsten Satz der Traumerzählung „aufgehoben“; seine Relevanz wird auch dadurch deutlich, dass er bis Ende der Szene von Francesco wiederholt wird.

+ Fl., Ott., Ob., Cl., Fg., Cor., Timp.

Tr. in Do

Trn.

Cimb.

Francesco

-to, l’Uom Di - - - o non pe - nò, no, per

VI.I

VI.II

Vle

Vc.e Cb.

Abb. 3 – 30 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4

Aus satztechnischer Perspektive gesehen beschränkt sich die Chromatik auf einen Halbtonschritt zwischen den beiden Klängen, die durch die Kontinuität der Singstimme zwar in organischer Verbindung miteinander stehen, aber im Orchester durch eine Viertelpause

voneinander getrennt sind. Nicht alleine bei dieser Harmonieverbindung macht Verdi von einer Pause auf der je letzten Zählzeit des Taktes Gebrauch: In den beiden vorangehenden Takten wird das gleiche rhythmisch-motivische Prinzip ersichtlich<sup>147</sup>, welches der Komponist nicht nur für die vorbereitende Verdeutlichung des Neueinsatzes eines gewichtigen Klangs braucht, sondern auch dafür, dass bei dem vollbesetzten Orchester die in den instrumentalen Pausen erklingenden wichtigen Worte des Francesco auf jeden Fall hörbar werden.

Dass die Quintparallele mitten im Orchester trotz der Pause, der großen Besetzung mit lauter Dynamik (*tutta forza*) und einer dissonanten Septim im ersten der beiden betreffenden Klänge dennoch relativ leicht auffallen kann, liegt daran, dass Francescos „pausenlose“ Singstimme, die beim ersten Klang den ganzen Takt auf einem *c* und beim zweiten Klang den ganzen Takt auf einem *des* verweilt, bei der „Verschiebung“ des Dominant-Septakkords mit Grundton *c* in den Des-Dur Klang sowohl mit der obersten Stimme (Flöte und Piccolo) als auch der tiefsten (Cimbasso, Celli und Kontrabässe) – die dieser Halbtonbewegung von *c-des* folgen – übereinstimmt. Es ist anzunehmen, dass selbst, wenn die tatsächliche Stimmführungsparallele in Quinten nicht vorhanden wäre, sondern sie durch „Vertauschung“ von Instrumenten stimmungsmäßig vermieden worden wäre, beim Erklingen des zweiten Klangs eine parallele Wirkung einer halbtönig „verschobenen“ Quinte aufgrund der miteinander übereinstimmenden Unter- bzw. Oberstimmen dennoch registriert werden könnte.

Beim folgenden Zitat mit chromatischen Akzentquintparallelen aus dem ersten Teil von *Nabucodonosor* ist Gottes strafende Seite zwar nicht eindeutig nachvollziehbar, aber sowohl die Bezugnahme auf Gott als auch der warnende „Trema!“-Gestus als Ausdruck furchterregender Drohung sind erkennbar. Zaccaria versucht an dieser Stelle der Handlung mit dem ermahnenden Ruf „Oh trema insano! Questa è di Dio la stanza!“ Nabucco und seine in den hebräischen Tempel eindringenden babylonischen Soldaten vom Kirchenraub abzuhalten<sup>148</sup> (Abb. 3-31. Bei der Betrachtung der Quintparallelen in der Abbildung beachte man, dass, während D-Trompeten um eine große Sekund höher transponieren, D-Hörner um eine kleine Septim tiefer erklingen).

Dieses Beispiel stellt einen den oben aus *Oberto* und *I masnadieri* (Abb. 3-27 bzw. 3-28) gesehenen Zitaten sehr ähnelnden Fall dar, hinsichtlich des letzteren lässt sich jedoch

---

<sup>147</sup> Vgl. Partitur S. 418 bzw. Klavierauszug S. 238, T. 143-144.

<sup>148</sup> Vgl. Partitur S. 158 bzw. Klavierauszug S. 82.

ein geringer struktureller Unterschied in Bezug auf die Akkordrückungen dennoch erkennen: Die Differenz konkretisiert sich im Verhalten der zweitaktigen Einheit, die – anstatt einer realen Sequenz – hier eine in demselben Tonalitätsrahmen (G-Dur–e-Moll) bleibende Verschiebung des C-Dur Klangs und somit der Quintparallele bewerkstelligt.

T. 143  
**col canto**

The image shows a musical score for T. 143, marked 'col canto'. It features five staves: Fig. (bass clef), Cor. in Re (treble clef), Tr. in Re (treble clef), Trn. (bass clef), and Cimb. (bass clef). The Fig. staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The Cor. and Tr. staves have a similar melodic line. The Trn. and Cimb. staves have a bass line with notes G3, A3, B3, C4, and D4. The Zaccaria vocal line (bass clef) is below the instruments, with the lyrics: 'Che ten - ti? Oh tre - ma in - sa - no! Que - sta è di Dio la stan - za!'. The vocal line starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note D5.

(opponendosi a Nabucco)

Che ten - ti? Oh tre - ma in - sa - no! Que - sta è di Dio la stan - za!

Abb. 3 – 31 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 1

### 3.3.3.2 Konnotation mit der Furcht ohne Gottes-Kontext

In zwei Opern Verdis, *Otello* sowie *La forza del destino*, lassen sich chromatische Quintparallelen ebenfalls mit der Konnotation Furcht, an diesen Stellen jedoch ohne einen Zusammenhang mit Gott erkennen.

Die Quintparallelen bei Jagos unheilbringend-giftigem Satz „Temete, signor, la gelosia“ im zweiten Akt von *Otello*<sup>149</sup> (Abb. 3-32) treten ebenfalls mit dem beträchtlichen Effekt chromatisch gerückter grundstelliger Dreiklänge (welche jedoch zugleich als bassverstärkter Fauxbourdon wirken können) in Erscheinung, die in dieser Ausprägung dem

<sup>149</sup> Vgl. Partitur S. 202 bzw. Klavierauszug S. 107.

kurzen, aber für das Sujet gewichtigen Abschnitt in aller Deutlichkeit zum Ausdruck von hinterlistiger Niederträchtigkeit verhelfen.

(avvicandosi molto ad Otello e sottovoce)

Te - me - te, si - gnor, la ge - lo - si - a.

Abb. 3 – 32 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

Die mit Chromatik verbundenen Quintparallelen erscheinen hier zum ersten Mal in einem solchen Kontext, in dem gar keine Elemente einer inhaltlichen Anknüpfung mit Gott bzw. der Angst vor seiner strafenden Seite zu erblicken sind. Mit der Konnotation der bislang betrachteten Beispiele mit chromatischen Quintparallelen ist lediglich der Aspekt Furcht gemein, der sich hier jedoch nicht als Furcht vor Gottes Strafe konkretisiert. Dass dabei die Furcht als Konnotation von chromatischen Quintparallelen für Verdi signifikant war, bezeugt auch hier der Text: Obwohl die Übersetzung des deutsch- und italienischsprachigen Klavierauszuges von Ricordi mit der (sinngemäß allerdings sehr verständlichen) Übersetzung von „Doch mögt ihr vor Eifersucht Euch hüten“<sup>150</sup> die Konnotation mit der Angst nicht sehr deutlich widerspiegelt, heißt das italienische Wort *temere* in einer wörtlichen Übersetzung genau so viel wie „fürchten“, „befürchten“.

Weitere Bezüge der Chromatik, auch als an sich erheblich wirkender Effekt, sind in Zusammenhang mit diesem Zitat ebenfalls von Bedeutung, da die Chromatik bei Jago und hinsichtlich seines gemeinen Charakters durchgehend eine relevante Rolle spielt<sup>151</sup>. Auch

<sup>150</sup> Vgl. die vorangehende Anm.

<sup>151</sup> Die chromatische Stimmführung dieser Stelle als eine auf den Charakter hinzielende Typisierung von Jago wird von Wilhelm Weismann schon in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts beschrieben: Er schreibt über „die für Jago typische Chromatik“; Wilhelm Weismann, „Ein Beitrag zu dem Thema ‘Verdi als Charakterkomponist‘“, in: *ZfM* 90/3 (1923), S. 49-54, hier S. 54.; auch schreibt er von einer „Chromatik Jagos“, mit der die Schwurszene „durchsetzt“ sei, „was eine wahrhaft höllische Musik zur Folge hat“. Ebd. Zum Zusammenhang von Chromatik und der musikalischen Sprache als Ausdruck von Jagos Persönlichkeit vgl. auch die Beschreibung von Frits Noske: „The descending chromatic scales are equally connected with Jago’s most perfidious manipulations, especially in those cases where they are assigned to the voice.“ Noske, *Signifier*, S. 150. Auch stellt der Autor die mit Jago verknüpfte Chromatik in Gegensatz zum Vorkommen

nimmt die chromatische Melodik hier im kreisförmigen Motiv etwa eine Schlangenbewegung an, wodurch dies als Anspielung auf die Eifersucht<sup>152</sup> und auf das Symbol der Sünde oder der teuflischen Hinterlist gesehen werden kann, durch die Jagos verruchte Machenschaften verdeutlicht werden. Durch Jagos diabolisches Wesen in Verbindung mit Chromatik und Furcht drängt sich auch der Zusammenhang in den Vordergrund, demnach unter den mannigfaltigen Sinnbildlichkeiten, mit denen sich die Verkoppelung mit der Chromatik überhaupt im Laufe der Musikgeschichte aufgeladen hat, eine dieser Sinnbildlichkeiten die Angst, die Furcht vor dem Dämonischen ist.<sup>153</sup>

Jagos „Gelosia“-Stelle nimmt durch ihre chromatisch gerückten grundstelligen Dreiklänge Züge des weiter oben behandelten, in der Oper jedoch erst später folgenden gemeinsamen Racheschwurs („Dio vendicator“) von Jago und Otello am Ende des zweiten Akts (Abb. 3-26) vorweg. Diese Verwandtschaft wird von Budden bei der Thematisierung des Racheschwurs als „logically enough“ angedeutet (konkreter allerdings nicht erörtert)<sup>154</sup>. Die Verwandtschaft der beiden Stellen liege aber auch in dem bei beiden Motiven nachvollziehbaren linearen Quartsprung, der die Gemeinsamkeit und die Zugehörigkeit der zwei Stellen zu Jagos „Reich“ unterstreiche – wie Hepokoski darauf verweist<sup>155</sup>.

Die Verwandtschaft der beiden Stellen, die in einer Wesenseinheit erkennbar ist, ist dabei auch aufgrund der gleichartigen Konnotationen der eingesetzten Satztechnik als

---

von absteigender Chromatik bei Protagonisten mit ganz anderem Charakter. „Examples of descending chromaticism appear also in the parts of Desdemona and Lodovico; these however have a plaintive character and are far removed from Jago’s realm.“ Ebd., S. 154.

<sup>152</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Beschreibung von Engler, der die chromatische Stelle in einer Beziehung mit der Schlangenhaftigkeit der Eifersucht für relevant hält: „Das Motiv kriecht in engen Halbtonschritten daher, es dreht sich um sich selbst, man könnte auch sagen: es beißt sich in den Schwanz. Und unmittelbar darauf gibt Jago in einem kurzen Arioso eine Definition der Eifersucht, die er mit einer Schlange vergleicht.“ Engler, *Eifersucht*, S. 372. In der Beschreibung von Roncaglia kommt diese Stelle ebenfalls unter Erwähnung einer chromatischen Schlangenartigkeit vor: „[...] Jago sussura su uno strisciare cromatico serpentino di accordi: *Temete, signor, la gelosia*.“ Gino Roncaglia, *L’Otello di Giuseppe Verdi* (= *Guida Musicali* 14), Firenze (Fussi) 1946, S. 37 (Hervorhebung orig.). Zu einer weiteren Thematisierung der besagten melodisch-motivischen Bewegung vgl. das Unterkap. *Das tonumschreibende Kreismotiv* in der vorliegenden Arbeit.

<sup>153</sup> Bezeichnend für den Zusammenhang von Chromatik und Furcht vor dem Dämonischen ist die Verwendung von Chromatik auch in der Darstellung von Hexen und Hexenmusik im 19. Jahrhundert. Nur einige Beispiele: Dvorák, *Rusalka*, 3. Akt (ab T. 774); Boito, *Mefistofele*, 2. Akt, *La notte del Sabbat*; Ponchielli, *La Gioconda*, 1. Akt (Recit. Regatta, Chorus, Tumult); Gounod, *Faust*, 5. Akt (Beginn). Bei Verdi ist es im „Hexenball“ im 3. Akt von *Macbeth* oder bei Ferrandos Erzählung über eine Hexe im 1. Akt von *Il trovatore* zu sehen. Vgl. hierzu auch Veronika Ágnes Fánicsik, „Hexen in der Musik“, in: *Musik und Ästhetik*, 8. Jg. 29 (2004), S. 34-49. Vgl. auch Amons Angabe im Bereich der harmonischen Symbolik, laut der Chromatik in der romantischen Literatur mit dem Teufel und der Sünde in Zusammenhang gebracht werde. Amon, *Lexikon*, S. 101.

<sup>154</sup> „Logically enough the final bars bring back the doubling device noted in Ex. 196a [es enthält das Notenbeispiel mit der „gelosia“-Stelle des Jago, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] with grinding effect.“ Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 370.

<sup>155</sup> Vgl. James A. Hepokoski: *Giuseppe Verdi, Otello* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1987, S. 162.

chromatische Quintparallelen nachvollziehbar. Ohne die wesenseinheitsstiftende Bedeutung von Jago für beide Stellen abzustreiten, weist die Autorin der vorliegenden Dissertation auch auf die Furcht als Konnotation der chromatischen Quintparallelen hin. Als thematisch-inhaltlicher Aspekt ist sie, zwar von unterschiedlichem Ursprung ausgegangen, aber an beiden Stellen vorhanden. Dabei lässt sich dieser Aspekt bei der „Dio vendicator“-Stelle darin erkennen, dass Gott, wie oben bereits erläutert, in seinem erschreckenden Wesen als „rächender Gott“ aufgerufen wird, während die Furcht bei der „Gelosia“-Stelle als direktes Fürchten (vor der Eifersucht) ohne einen Zusammenhang mit Gott von Jago angesprochen wird.

Auch bereits vor *Otello*, nämlich in der *Battaglia* des dritten Akts in *La forza del destino*<sup>156</sup> findet sich eine Stelle mit chromatischen Quintparallelen (Abb. 3-33). Auch hier ist eine Beziehung zum Ausdruck der Furcht, jedoch ohne Bezugnahme auf den „strafenden Gott“ erkennbar: Im Text des den Kampf beobachtenden und diesen schildernden Chirurgen wird das Fliehen des Feindes („Già fuggon i nemici!“) und danach der Sieg der eigenen Leute („I nostri han vinto!“) angedeutet. Obwohl sich die Konnotation hier nicht überdeutlich feststellen lässt, kann die Furcht als Implikation der angesprochenen Thematik des Fliehens in der Schlacht auf jeden Fall eine Bedeutung haben.

Zwischen den beiden Textteilen erklingen vier akzentuierte, in allen Stimmen des Orchesters chromatisch hinaufsteigende Sekundakkorde mit drei deutlich hörbaren Quintparallelen, die sich im Orchester in zwei Registern gestalten. Dass die Quintparallelen trotz der in den Sekundakkorden vorhandenen Dissonanz gehört werden können, liegt einerseits an der in allen Stimmen parallel aufwärtsschreitenden Richtung und andererseits an der stets unveränderten und innerhalb aller Instrumente analog bleibenden strukturellen Anlage der vier Harmonien.

The image shows a musical score for G. Verdi's *La forza del destino*, Act 3. It features a vocal line for the Chorus (CH.) and an orchestral accompaniment. The vocal line is in bass clef with a 2/4 time signature and contains the lyrics: "Già fug-gon i ne - mi - ci!... I no-stri han". The orchestral part consists of two staves (treble and bass clef) showing a series of chromatically ascending secondary chords. The chords are marked with 'X' above them, indicating their chromatic nature. The overall mood is dramatic and tense, reflecting the fear mentioned in the text.

Abb. 3 – 33 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 3

<sup>156</sup> Vgl. Partitur S. 324, T. 3-6 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 194.

### 3.3.4 Quintparallelen und die Konnotation mit dem Tod

In den Opern *La forza del destino*, *Aida* und *Otello* lässt sich bei Quintparallelen außer den bereits erläuterten Konnotationen mit religiösem Bezug bzw. dem Ausdruck der Furcht auch die zusätzliche Konnotation mit dem Tod erkennen. Jedoch konnte die Verknüpfung des besagten satztechnischen Phänomens mit der Todesthematik auch bereits in Verdis frühen Opern registriert werden – wie dies weiter unten zu sehen sein wird.

In Hinsicht auf den Zusammenhang zwischen den mit dem Tod konnotierten Quintparallelen und dem Sujet bzw. der Art des Textes bei diesen Quintparallelen in den genannten drei Opern lässt sich feststellen, dass an diesen Stellen weniger die Züge eines tragisch-theatralischen Sterbens sowie der Akt des Todes in den Vordergrund gestellt, sondern in erster Linie die *Betrachtung* des Todes, das Sprechen über ihn, die Vorstellung von ihm vor Augen geführt werden<sup>157</sup>.

Dass in den Fällen, wo die Quintparallele die Konnotation des Todes mit sich trägt, vor allem der Gedanke an den Tod bzw. der Gedankengang präsentiert werden, auf die die Aufmerksamkeit der Charaktere gerichtet ist, lässt sich in Otellos Partie an der ersten Quintparallelen-Stelle in Bezug auf den Tod von Desdemona und bei der zweiten auf den eigenen Tod, während bei Jago in Bezug auf den Tod im Allgemeinen beobachten. Bei Radames bezieht sich das Sprechen über das Sterben auf den eigenen Tod und an der Stelle mit Aida zusammen auf ihren gemeinsamen Tod. Es ist eine Art kontemplativ-apathische, teilweise vielleicht sogar fatalistische Haltung, die bei solchen Todes-Stellen gewahrt

---

<sup>157</sup> Verdis Absicht, nicht den theatralisch-dramatische Akt des Sterbens in den Vordergrund zu stellen, ist zweifellos in *Aida* nachvollziehbar. Verdis Briefwechsel mit dem Librettisten Ghislanzoni vom Herbst 1870 verrät, dass der Komponist eine übliche Todes-Gestaltung mit den gemeinplatzartigen Sterbe-Redewendungen bewusst vermeiden wollte: „Zuletzt möchte ich den hergebrachten Todeskampf vermeiden und nicht Worte haben wie diese: 'Mir schwinden die Sinne. Ich geh Dir voran. Erwarte mich! Sie ist tot! Ich lebe noch!' usw. Ich möchte etwas Süßes, Leidenschaftliches, einen ganz kurzen Gesang zu zweit, ein Lebewohl an das Leben.“ Verdi, *Briefe* (Werfel), S. 237. Orig.: „In ultimo vorrei levare la solita agonia ed evitare le parole: 'io manco; ti precedo; attendimi! Morta! Vivo ancor! Ecc., ecc.' Vorrei qualche cosa di dolce, di vaporoso, un *a due* bravissimo, un *addio alla vita*.“, Cesari/Luzio (Hrsg.): *Copialettere*, S. 669 (Hervorhebungen orig.) Siehe auch Uwe Schweikert: „Aida“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 517-532, hier S. 529. Dass der vordergründige Aspekt des Todes in *Aida* nicht durch das Dramatische vergegenwärtigt wird, wird auch in folgender die Musik thematisierenden Formulierung von Hans Neuenfels deutlich: „In der Grabkammer-Szene ist die Musik ja nicht eine dramatische Musik des Sterbens, sondern eine übergehend kindlich-zärtliche Melodie...“ Hans Neuenfels: „Das Ägyptische ist die Sehnsucht‘. Überlegungen zur Neuinszenierung von *Aida*“, in: Norbert Abels und Beate Maurer (Hrsg.): *Vivat Verdi. Der Komponist und seine Aufführungsgeschichte an der Oper Frankfurt*, Oper Frankfurt 2002/2003, S. 137-140, hier S. 140.

werden kann, die mit Quintparallelen konnotiert sind. Mehr dazu wird im späteren Verlauf der Arbeit erläutert.

Ebenfalls der Gedanke an den Tod und nicht dessen konkretes Geschehen lässt sich bei der Quintparallele im dritten Akt in *La forza del destino*<sup>158</sup> registrieren (Abb. 3-34). Die Quintparallele offenbart hier eine sichtbar auf die Andeutung hinzielende Art der indirekten Mitteilung. Die offene Quinte zwischen der Flöte und Alvaros Stimme beim exakten Wortzusammenhang „Leonora mia“ erklingt als Namensnennung der für tot gehaltenen Geliebten Leonora: Bereits vor der Quintparallelen-Stelle, am Beginn des *Andante sostenuto*, erörtert Alvaro ziemlich gründlich, dass ihrer Geliebten ja gegönnt sei, bereits im Schoß der Engel im Himmel zu sein („O tu che in seno agli angeli...“). Die ungewöhnliche Setzung eines Akzentzeichens auf die vierte Zählzeit und die unbetonte Silbe („-ra“) in der Singstimme, während die Flöte die obere Note des Intervalls bereits anhält und dadurch die unter sich eintretende Quinte in Alvaros Stimme etwa abwartet, unterstreicht die klangliche Relevanz dieser Quinte.

The image shows a musical score for Act 3 of G. Verdi's *La forza del destino*. It features six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Don Alvaro's voice (Don Alvaro), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The time signature is 8/8. The score is marked *Andante sostenuto*. A quintal parallel is highlighted between the Flute and Alvaro's voice. The Flute part has a long note on G4. Alvaro's voice part has a long note on D4. The lyrics are: Leo - no - ra mi - a, soc - cor - ri -

Abb. 3 – 34 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 3

Die Verknüpfung von Quintparallelen und der Andeutung des Todes können wir dabei schon viel früher in Verdis Schaffen beobachten, wenngleich die Konnotation mit der Todesthematik da eine deutlich anders geartete ist als in den drei anderen erwähnten und viel späteren Opern.

<sup>158</sup> Vgl. Partitur S. 303, T. 2 zu 3 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 182.



Auch beim ersten Erklingen von „Non un, non un de' barbari ai lari tornerà“ im dritten Akt von *Attila*<sup>159</sup> sind Quintparallelen vorhanden. Der Satz, laut dem kein Einziger der Barbaren zurückkehren werde, zielt auf den Tod: Foresto und der sich später anschließenden Ezio deuten damit den geplanten Überfall des römischen Heers auf Attila und die Hunnen an. Die Quintparallelen, welche synkopisch verschoben sind, entstehen in den teils doppelgriffigen Streichern in einer Pendelharmonik zwischen B-Dur und A-Dur (Abb. 3-35). Die auf dem je ersten Achtelwert der beiden Takthälften vorhandenen kleinen Achtelpausen hindern die Wahrnehmung der Parallelen nicht, eher im Gegenteil: Dazu, dass die Quintparallelen zwischen der oberen Stimme der zweiten Violinen und der unteren Stimme der Bratschen (zusammen mit den Celli und Kontrabässen) trotz in Gegenbewegung fortschreitender Oberstimme (erste Violinen, oktaviert durch Foresto) im Satz hörbar sind, trägt auch jener Sachverhalt bei, dass auf dem je ersten Achtelwert der A-Dur Klänge nur die „leere“ Quint als Rahmenintervall des Dreiklangs erklingt, bis die Terz ab dem jeweiligen zweiten Achtel des Klangs auch hinzukommt.

Abb. 3 – 35 G. Verdi, *Attila*, Akt 3

Wenn wir uns nun wieder Verdis Spätschaffen zuwenden, können wir hinsichtlich der Quintparallelen mit Konnotation des Todes feststellen, dass sie in *Otello* allen drei Hauptprotagonisten zugeordnet werden.

<sup>159</sup> Vgl. Partitur S. 340, T. 81-84. Anmerkung: Im Klavierauszug (S. 226) sind die Quintparallelen nicht nachvollziehbar.

Jago singt den Satz „Vien dopo tanta irrision la Morte“<sup>160</sup> im letzten Abschnitt seines „teuflischen“ Glaubensbekenntnisses zwischen zwei solche instrumentalen Passagen integriert, die deutliche Quintparallelen präsentieren (Abb. 3-36). Das Bekenntnis in diesem *Credo* – für das sich bei Shakespeare kein Vorbild findet und mit dessen Einfügung Boito auf Verdis Willen Rücksicht nahm<sup>161</sup> – ist dabei nicht alleine die Darstellung eines „verkehrten“ Glaubens an das Böse. Es ist zugleich der Niederschlag einer zwar nihilistisch-desolaten, aber dennoch gefassten Reflexion über das Leben des Menschen, der von der Wiege bis zum Grab in den Händen seines ungerechten Schicksals, ausgeliefert sei („E credo l’uom gioco d’iniqua sorte dal germe della culla al verme dell’avel“), und ebenso über den Tod, der allein das Nichts sei und nach dem kein Jenseits folge („E poi? La Morte è il Nulla è vecchia fola il Ciel!“). Der Tod, eingerahmt von zwei Aufsehen erregenden Stellen mit Quintparallelen, ist auch hier kein Ereignis in der Handlung: Jago denkt über den Tod nach und spricht über ihn.

The image shows a page of a musical score for G. Verdi's *Otello*, Act 2. The top staff is for the vocal part (J.), with lyrics: "Vien dopo tan-ta ir-ri-sion la Mor-te. E poi?". Above the vocal staff are four boxes indicating instrument additions: "+ Cl., Fg., Cor.", "+ Fg., Cor., Trbn.", "+ Fg., Trbn.", and "+ Fg., Trbn., Timp., G.C.". Below the vocal staff are five staves for the instruments: Violin I (VI.), Violin II (Vle.), Viola (Vc.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The instrumental parts include various dynamic markings like *dim.*, *p*, *ppp*, *pp*, and *pp legato*. There are two large 'X' marks below the instrumental staves, one under the Cello and one under the Contrabasso.

Abb. 3 – 36 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

Dass die Quintparallele auch in der Darstellung dieses von Frevelhaftigkeit durchwebten „anti-gläubigen“ *Credo* mit der Konnotation des Todes in Erscheinung tritt,

<sup>160</sup> Vgl. Partitur S. 187 bzw. Klavierauszug S. 98.

<sup>161</sup> Vgl. Dietmar Holland: „*Otello*“ in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 474-486, hier S. 479.

unterstreicht die an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit erläuterten Feststellung, dass Verdi die Präsentation von Jagos verkehrtem Glauben mit vorwiegend gleichen kompositionstechnischen Mitteln erreicht wie bei der Darstellung ernsthafter und wahrhafter Religiosität (vgl. dazu auch Kap. *Die „leere“ Quint und der Quint-Oktav-Klang*). Nicht außer Acht zu lassen ist, dass Jago selbst seinen Glauben an den „grausamen Gott“ mit der Andacht der Frommen vergleicht, wenn er sagt, dass er genauso fest glaube wie eine Witwe in der Kirche („Credo con fermo cuor, sicome crede la vedovella al tempio...“).

Zu bemerken ist, dass die Quintparallelen von den sehr leise spielenden Celli dargestellt sind und dass an der ersten der beiden Parallelen-Stellen der tiefst mögliche Ton des Cellos überhaupt beteiligt ist. Die Beteiligung von Celli mit zurückgehaltener Dynamik wird bei den weiteren drei Quintparallelen im Todes-Kontext in *Otello* auf gleicher Weise festzuhalten sein (und auch die im anschließenden Beispiel beobachtbaren Quintparallelen werden spezifisch von nur Celli gespielt). Ebenfalls das *c* als Grundton der Quinte ist Bestandteil der im Todes-Kontext verwendeten Quintparallelen in den nächsten zwei der noch folgenden Beispiele.

Bereits an dieser Stelle der Dissertation sei auf die mehrfache Anhaftung von Bedeutungsebenen an bestimmte Quintparallelen hingewiesen. Durch das Wort „irrision“ („Verspottung“), das nach der ersten Quintparallele erklingt, entsteht ein doppelter Zusammenhang, der nicht alleine mit dem Inhalt von Jagos Text, sondern auch mit dem Verhältnis zu Verdis eigener Verwendung einer „verbotenen“ Parallele besteht und der als eine zusätzlich angedeutete Konnotation der Quintparallele wahrgenommen werden kann. Verdi nimmt auf eine über die direkte Bedeutung des Sujet-Textes hinausgehende Meta-Ebene Bezug, auf der er die eigene kompositionstechnische Maßnahme auf eine sarkastisch-ironische Art reflektiert und dabei auf die offenkundigen Quintparallelen bzw. deren wohlbekanntes Verbot in der Tradition hindeutet. Diese Thematik wird im Unterkapitel *Quintparallelen als „Word painting“ und als satztechnische Selbstreflexion* detailliert behandelt.

Während sich Jagos Versenkung in Gedanken über Leben und Tod als Betrachtung von „la Morte“, des *Todes* selbst konkretisiert, tritt bei *Otello* die Betrachtung der toten Desdemona in Erscheinung – im Vergleich zur Ruhe des Grabes: „Calma come la tomba“<sup>162</sup> (Abb. 3-37). Auch hier fällt auf, dass, obwohl der Tod durch die gerade ermordete Desdemona auch als (bereits geschehener) Handlungsmoment präsent ist, die genaue Stelle

---

<sup>162</sup> Vgl. Partitur S. 510, T. 6-7 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 290.

der Quintparallele vor allem mit dem Versenken in Gedanken an den Tod bzw. das Grab verknüpft ist. Der Quintparallele der Celli – sie erreichen die Quinte hier von oben, allerdings mit einem Intervallsprung von einer Quarte, was die Nachvollziehbarkeit der Parallele bei der Gegenrichtung der Kontrabässe sehr erschwert – teilt der Komponist den Zusammenhang „come la tomba“ („wie das Grab“) durch exakte Wort-Platzierung zu. Dies betrifft genau den Moment, in dem Otello nach dem Mord an seiner Frau ihren leblosen Körper betrachtet – was auch als Inszenierungshinweis im Notentext vermerkt ist (*contemplando il corpo di Desdemona inerte*).

The image shows a page of a musical score for Act 4 of Verdi's *Otello*, measures 3-37. The score is written for Bassoon (Fg.), Cor in Mi, Otello (singing), Violins (VI.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Otello part includes the lyrics 'Cal - - ma co - me la tom - ba.' and the stage direction '(contemplando il corpo di Desdemona inerte)'. Dynamics include pp, ppp, and pp. The Cello part has a fingering '5' indicated.

Abb. 3 – 37 G. Verdi, *Otello*, Akt 4

Die akustische Wahrnehmung der Quintparallele stellt für die meisten Zuhörer in diesem Fall möglicherweise keine einfache Aufgabe dar. Die Annahme, dass Verdi die Quintparallele dennoch bewusst mit ihrer Konnotation mit dem Tod einsetzte, wird jedoch auch dadurch unterstrichen, dass die Verknüpfung der Quintparallele mit dem Tod bei Otellos erst in etlichen Partiturseiten weiter geschehenem Tod auch eindeutig

nachvollziehbar ist<sup>163</sup>. Als ob die Quinte auf dem *c* – als Bestandteil des C-Dur Klanges –, die bei der Betrachtung der toten Desdemona (Abb. 3-37) mittels einer Parallele erreicht wurde, das Kennzeichen des Todes wäre, an das sich Otello bei seinem eigenen Tod erinnert, erscheint sie bei Otellos Sterben als Bezugnahme auf Desdemonas Tod (Abb. 3-38): Auch hier fungiert sie als zweites Glied einer Quintparallele, die nach Otellos resigniertem Monolog („Niun mi tema...“) und Selbstmord als letzte Klangverbindung einer längeren absteigenden chromatischen Linie verklingt. Die direkte Weiterführung des Des-Dur Klanges in den C-Dur Klang geschieht nur noch in den Streichern – so dass die Auffälligkeit dieser Klangverbindung auch dadurch gewährleistet ist, dass alle anderen Instrumente schweigen.

The musical score for Abb. 3-38 shows the final moments of the orchestra in Act 4 of Verdi's *Otello*. The score is arranged in a system with eight staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in La), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl. 1), Violin II (Vl. 2), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.). The key signature is D major (two sharps). The music features a descending chromatic line in the strings, with dynamics ranging from *dim.* to *ppp* and *morendo*. A *Solo* marking is present for the Bassoon. A *5* is written in the Viola part, indicating a fifth finger position.

Abb. 3 – 38 G. Verdi, *Otello*, Akt 4

Der Tod ist hier viel eher als in den vorangegangenen und noch nachfolgenden Beispielen in diesem Unterkapitel nicht nur als Objekt des Nachdenkens, sondern auch als Handlungsmoment vorhanden. Mit dem Dolch, den Otello durch seinen Text andeutet („Ho

<sup>163</sup> Vgl. Partitur S. 528, letzter Takt auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 299.

un'arma ancor!“), ersticht er sich tatsächlich. Nichtsdestotrotz ist das Betrachten des Todes und das Sprechen über ihn sowohl in Otellos Monolog bis zu seinem Selbstmord vorhanden („E tu, come sei palida...“) als auch in seinen letzten Sätzen nach der Quintparallelen-Stelle durchgehend präsent<sup>164</sup> („Or morendo... nel'ombra in cui mi giacio...“).

Die in der Akkordmixture von G-Dur über Fis-Dur zu e-Moll entstehenden Quintparallelen zwischen den zweiten Violinen und den tiefen Streichern am Beginn des 4. Akts begleiten Desdemonas Erzählung über die arme Magd namens Barbara, die in ihrer Traurigkeit immer das „Lied vom Weidenbaum“ („la canzon del Salice“) sang<sup>165</sup> (Abb. 3-39 A). In demselben Lied wird an einer weiteren, reiner Holzbläser-Stelle noch einmal eine offene Quintparallele hörbar, die zwischen der ersten Flöte und der Oboe einerseits und der zweiten Klarinette und dem ersten Fagott andererseits erklingt<sup>166</sup> (Abb. 3-39 B).

(Recitativo)

Desd. bel-la; e-ra il suo no-me Bar-ba-ra; a-ma-va un uom che poi l'ab-ban-do-

Viol. *p*

Vle *p*

Vc.e Cb. *p*

<sup>164</sup> Dies geht auch aus Luigi Guadagninos überaus umfangreichen und detailgenauen Beschreibung von Otellos Verhalten in diesen letzten Momenten und seiner Rede an die tote Desdemona hervor, vgl. dazu Luigi Guadagnino: „Kriterien der Verdi-Forschung. Ansätze zu einer kritischen Betrachtung des ‘Othello‘“, aus dem Italienischen von Ingrid Samson, in: *NZfM* 121 (1960), S. 126-131, hier S. 131.

<sup>165</sup> Vgl. Partitur S. 469, T. 6-8 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 270 f.

<sup>166</sup> Vgl. Partitur S. 480, T. 7 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 275.

+ C.ing.

nò, can-ta-va u-na can-zo-ne: la can-zon del Sa-li-ce.

Abb. 3 – 39 A G. Verdi, *Otello*, Akt 4

*p* Hbl.

Abb. 3 – 39 B G. Verdi, *Otello*, Akt 4

Hinsichtlich der exakten Zusammenfügung satztechnischer Phänomene mit diese verdeutlichenden Worten zeichnen sich diese Stellen allerdings nicht aus: Eine genaue Erwähnung des Todes fällt in dem zu den Quintparallelen erklingenden Text (bei Abb. 3-39 A) nicht auf.

Dennoch treten die Quintparallelen bei der Nennung des Weidenbaums, des Symbols für Trübsal, mit an- und vorausdeutender Rolle in Erscheinung. Sie gehören zu den Komponenten, die in diesem Abschnitt vor Desdemonas Gebet ihr bevorstehendes Sterben ankündigen. Nicht nur in der Gesamtanlage dieser von der Erwartung kommenden Unheils durchwobenen Szene wird der Gedanke an den Tod auf vielfacher Art zum Ausdruck gebracht (vgl. die Thematisierung dieser Stelle im Kapitel *Die „leere“ Quint und der Quint-Oktav-Klang*). Die Vermittlung des vorausgeahnten Todes geschieht auch durch das Lied über den Weidenbaum – unter anderem mit Quintparallelen. Obwohl ein Zusammenhang mit dem Tod erst im Laufe des Liedes – also viel später als bei der Benennung des Liedes als „la canzon del Salice“ direkt nach den Quintparallelen – deutlich wird, erfahren wir den

letztendlichen traurigen Ausklang von Desdemonas Erzählung schon durch ihre Andeutung, dass die Magd ihr trauriges Lied immer mit dem Satz abschloss: „Egli er nato per la sua gloria, io per amarlo e per morir“. Die Aussage des Liedes über den Weidenbaum wird zu einer über den Tod, und Desdemonas Erzählung über die Magd fungiert vorausdeutend als eine Geschichte von sich selbst<sup>167</sup>. Wie dies bei Verdi schon mehrfach beobachtet werden konnte, erweist sich also die Konnotation des satztechnischen Phänomens als Resultat konsequenter Gedankenverknüpfungen auch durch ihr Rückwirken.

An dieser Stelle sei auch auf jene gut hörbaren Akzentquinten hingewiesen, die im dritten Akt derselben Oper zu finden sind. Wenn Desdemona von Otello erniedrigt wird und sie am Boden weinend ihren Schmerz besingt, entsteht die Akzentquintparallele zwischen einem Ces-Dur Quartsextakkord auf dritter Zählzeit und einem Fes-Dur Quartsextakkord auf der ersten Zählzeit des anschließenden Taktes. Die Quinte *ces-ges* wird in eine nächste als *fes-ces* geführt<sup>168</sup>. Auch dies geschieht bei die „tödliche Angst“ vergegenwärtigenden Worten des Chores: „Ansia mortale“. Es mag eine kurze und scheinbar bedeutungslose kompositionstechnische Begebenheit sein, sie trägt jedoch durch die Wortverknüpfung mit dem „Tödlichen“ als „mortale“, wengleich flüchtig und unbeträchtlich, die Konnotation parallel gesetzter Quinten mit sich.

#### 3.3.4.1 Instabile Konnotation mit dem Tod

Die einleitenden Takte zur letzten Szene in *Aida* enthalten ebenfalls Quintparallelen, die, wie bereits weiter oben in der vorliegenden Arbeit erwähnt, schon David Rosen in Zusammenhang mit Verdis Quintparallelen in seinem *Requiem* angedeutet hat – allerdings lediglich in einer Aussage, dass es kompliziert sei, eine gemeinsame Deutung für Verdis verschiedene Quintparallelen zu finden<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Vgl. dazu Wolfgang Marggraf: „[...] Verdi [läßt] noch einmal ein Bild Desdemonas vor dem Hörer entstehen, das von der Reinheit ihres Herzens ebenso geprägt ist wie vom Wissen um ihr schicksalhaftes Verlorensein. Erfüllt von Todesahnung singt sie das unsäglich traurige [...] Lied von der Weide.“ Wolfgang Marggraf, *Giuseppe Verdi*, Lizenzausgabe für B. Schott's Söhne, Mainz; Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik) 1982, S. 323, siehe auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 162. Vgl. auch Tino Drenger: „Die letzten Worte des Weidenliedes fassen die Stimmung coda-artig zusammen und bezeichnen gleichzeitig Desdemonas und Othellos Situation“, Drenger, *Liebe*, S. 347.

<sup>168</sup> Vgl. Partitur S. 424 bzw. Klavierauszug S. 229. Die Akzentquinte liegt zwischen den Stimmen der Flöte, der Oboe und der ersten Violinen einerseits und jenen des ersten (Es-) Horns, der zweiten Violinen und der Celli andererseits.

<sup>169</sup> Vgl. Rosen, *Requiem*, S. 42.



Die besagten Quintparallelen zu Beginn der letzten Szene von *Aida*<sup>170</sup> (Abb. 3-40) erklingen in einer rein instrumentalen Passage.



Abb. 3 – 40 G. Verdi, *Aida*, Akt 4

Bei der analytischen Veranschaulichung einer Konnotation an einer ohne Text erklingenden musikalischen Stelle wird die Analyse die eine jegliche Deutung unterstreichende „Funktion“ des Librettos immer missen müssen. Eine mit-ausgedrückte Inhaltlichkeit kann auf den „textlosen“ Abschnitt, wenn, dann nur aufgrund des Textes der vorangehenden oder der nachstehenden Passage bezogen werden. Die Deutung einer Konnotation an „textlosen“ Stellen ist daher als instabiler anzusehen als an Stellen mit Text, und unter dessen Beachtung ist auch die folgende Erläuterung zu verstehen.

Radames, dessen Sätze unmittelbar nach dem die Quintparallelen enthaltenden Abschnitt erklingen („La fatal pietra sopra me si chiuse. Ecco la tomba mia“), sehen wir hier in einem unterirdischen Gewölbe – verschlossen durch einen riesigen Stein – wieder. Durch seinen Text reflektiert der Protagonist seine eigene Lage, die für ihn den sicheren Tod und das Grab bedeutet – fast als würde er den Zuhörern die Aussichtslosigkeit seines Schicksals versichern wollen. Er stirbt bei den Quintparallelen jedoch noch nicht, und auch hier sei darauf hingewiesen, dass sich die Konnotation mit den Quintparallelen als Reflexion der Todessituation und nicht als Handlungsmoment des Sterbens konkretisiert.

Die Verwandtschaft zu der oben behandelten „Oro supplex“-Stelle in Verdis *Requiem* liegt nicht nur in der Verwendung einer sich senkenden Dreiklang-Mixtur von grundstelligen Akkorden mit direkten Quintparallelen, sondern auch in der damit verbundenen Harmonik: Hier wie dort schreitet die Tonika einer Molltonart plagal weiter in deren (unerhöhte) siebte sowie sechste Stufen, bevor die (schon auch den Leitton enthaltende Dur-) Dominante als Halbschluss am Phrasenende stehenbleibt. Dass seine Quintparallelen-Stelle aus *Aida* Verdi

<sup>170</sup> Vgl. Partitur S. 420 bzw. Klavierauszug S. 306.

nicht nur bezüglich der „technischen“ Verwirklichung als Beispiel beim Komponieren des *Requiems* vorschwebte, sondern dass diese deutliche satztechnische Verwandtschaft darauf zurückzuführen ist, dass der Komponist bereits beim Komponieren der *Aida* an einen an Gott gerichteten „Salva me“-Gestus in der letzten Stunde (und an ein gleichzeitiges Sich-Hingeben dem Schicksal gegenüber<sup>171</sup>) anlehnte, den er ebenso für die „Oro supplex“-Stelle des *Requiems* für adäquat hielt, lässt sich keineswegs ausschließen.

In direktem Anschluss an die Thematisierung der möglichen Konnotation mit dem Tod in der Einleitung der letzten Szene in *Aida* kann festgehalten werden, dass der Tod als Handlungsmoment noch auch an der zweiten Quintparallelen-Stelle derselben Szene nicht in Erscheinung tritt, während der Tod auch hier eindeutig den Inhalt des Wortwechsels zwischen den Liebenden vor ihrem bevorstehenden Sterben bildet<sup>172</sup>. Eine Bezugnahme auf die hier vorhandenen Quintparallelen (Abb. 3-41) ist dabei nicht unproblematisch und daher auch hier instabil: Die Quintparallelen entstehen einerseits als instrumentaltypisches Arpeggieren der Harfe, weshalb hier auch die Möglichkeit festgehalten werden muss, dass sie jegliche Konnotation missen könnten; inhaltlich und textmäßig lassen sie jedoch zugleich einen der Konnotation von Quintparallelen entsprechenden Ausdrucksgehalt wahrnehmen.

Dass sich die insgesamt vier Parallelen zwischen den unteren Quinten der Harfe in sekunderverschobenen arpeggierten Quint-Oktav-Klängen vollziehen, die zweimal eine Hin- und Rückbewegung erfahren, könnte – wie es noch im Kapitel *Die „leere“ Quint und der Quint-Oktav-Klang* detailliert erörtert wird – das gleichzeitige Vorhandensein zweier Konnotationsebenen unterstreichen, die einerseits in Verbindung mit dem Religiösen und andererseits mit dem Tod in Zusammenhang stehen (vgl. dazu die Auslegung im besagten Kapitel).

Die Relation der Quintparallele zum Text würde für die Konnotation mit dem Tod sprechen, insofern als die Bewegung der Quinte in der Harfe unmittelbar nach Aidas Wort „morte“ stattfindet. Wenn die weiteren Quintparallelen bei Radames' Satz „Nè le mie forti braccia smuovere ti potranno, o fatal pietra!“ hörbar werden, so wird die Unveränderbarkeit des Schicksals als bald kommender Tod deutlich, indem Radames durch seinen Text verdeutlicht, dass seine Arme es nicht vermögen, den „verhängnisvollen Stein“ zu bewegen.

---

<sup>171</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Bezeichnung von Attila Csampai, der die Oper *Aida* als „eine Metapher der Resignation“ nennt, Attila Csampai: *Saraströs stille Liebe. Ein Opern-Lesebuch*, Salzburg und Wien (Jung und Jung) 2001, S. 269, sowie von „Todessehnsucht und Schicksalsergebenheit“ spricht, ebd., S. 271. Siehe auch Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 545.

<sup>172</sup> Vgl. Partitur S. 432, T. 1-3 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 312, T. 3-5 auf der Seite.

Aida  
Il no-stro in - no di mor - te ...  
(cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)

Rad.  
Nè le mie for - ti brac - cia smuo - ve - re ti po - tran - no,

SACERDOTESSE  
Soprani  
ff Ah! Ah

CORO  
Tenori do spi - ri - to a - ni - ma - tor!  
ff Ah! Ah

(nel Tempio)  
SACERDOTI  
Bassi  
ff Ah! Ah

Abb. 3 – 41 G. Verdi, *Aida*, Akt 4

Ein weiterer Aspekt der Verwendung dieser samt ihrer Quinte “verschobenen” Klänge könnte sich in Verdis kompositorischer Intention niedergeschlagen haben, die teilweise befremdende Wirkung der demonstrativ direkten Rückungen als Allusion auf eine exotische Klangwelt einzusetzen – was hier in *Aida* einer „Ägyptischen Atmosphäre“ beitragen konnte. „Anklänge an die orientalisierende Mode sind in der instrumentalen, vokalen wie harmonischen Koloristik nicht zu überhören“<sup>173</sup> – stellt Schweikert u.a. bezüglich der eben behandelten Finalszenen des 4. Aktes fest.

Die Absicht bei Komponisten im 19. Jahrhundert von Offenbach bis Chabrier, im Zeichen des „Exotischen“ eine „spanische Ambiente“ signalisieren zu wollen, deutet Budden in seiner *Don Carlos* Analyse an<sup>174</sup>: In der zweiten Szene des zweiten Akts singt Eboli die „chanson du voile“, ein maurisches Lied von der „Schleier“ mit der Geschichte vom König, der sich von der Königin abwendend in eine verschleierte Frau verliebt, in der er später seine eigene Gattin erkennen muss. Als „flamboyant pseudo-flamenco cadenza“<sup>175</sup> bezeichnet Budden den Schluss, den er für die Verwendung gleichen stilisierten Exotismus’ zum Vergleich mit Carmens *Seguidilla* zieht. An diesem Schluss von Ebolis Lied in *Don*

<sup>173</sup> Schweikert, *Aida*, S. 526.

<sup>174</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 68.

<sup>175</sup> Ebd.

*Carlos*<sup>176</sup> ist, in zwei freimetrischen Takten mit schnellen Ornament-Elementen der Singstimme, in den Streichern in aller Deutlichkeit die Rückung eines grundständigen E-Dur Dreiklangs in einen F-Dur Dreiklang und zurück zu hören – dadurch Quintparallelen hin- und rückwärts präsentierend. Eine Konnotation der hiesigen Quintparallelen mit den in der vorliegenden Arbeit aufgezeigten Themenbereichen wie Religiosität, Furcht oder Tod ist indessen in keiner Hinsicht festzustellen – die Quintparallelen scheinen an dieser Stelle alleine im Dienste des Exotischen zu stehen.

Was einen bewussten kompositionstechnischen Einsatz des satztechnischen Phänomens und seiner Konnotation betrifft, erscheint auch jene Quintparallele, die bei der Auseinandersetzung von Nabucco und seiner Tochter Abigaille im dritten Teil von *Nabucodonosor*<sup>177</sup> zu beobachten ist, nicht eindeutig. Sie entsteht als Verbindung zwischen einer sehr kurz – lediglich einen Sechszehntelwert – andauernden Quinte *des-as* am Schluss des Taktes und dem Beginn des nächsten Taktes mit einer Quinte *c-g* in den Celli, den Bratschen und dem zweiten Fagott einerseits und den ersten Violinen, den Holzbläsern und der Stimme der Abigaille andererseits (Abb. 3-42).

Dass die Quintparallele dabei in insgesamt sechs Stimmen der Partitur entsteht, lässt jedoch eine eventuelle Vermutung eines – dem jungen Komponisten etwa zufällig untergelaufenen – satztechnischen Fehlers ziemlich entkräften. Was bezüglich einer bewussten Verwendung der Quintparallele mit der Konnotation des Todes andererseits nicht sehr überzeugend erscheint, ist gerade die sehr kurze Dauer des (Des-Dur) Klanges am Schluss des Taktes.

Die Quintparallele erscheint trotz ihrer kurzen Dauer nicht unhörbar, da sich sämtliche Stimmen – bis auf jene zwei, die die Tonhöhe wiederholen – in der Verbindung der beiden Harmonien abwärts schreiten, was akustisch auch hier die Wahrnehmung einer Parallelität bevorzugt. Ebenfalls ist die hier angeschnittene Thematik der Tod – Abigailles Satz „Di morte è suono per gli Ebrei che tu danasti!“, der den Trompetenruf als Verkündung des Todes offenlegt, lässt darüber keine Zweifel. Dies würde in der Argumentation dafür sprechen, dass Verdi auch hier die gezielte Verwendung der Quintparallele und ihrer Konnotation zugeschrieben werden kann. Aufgrund dessen, dass die Quintparallele in einem im *Allegro* verlaufenden musikalischen Abschnitt nur äußerst kurz hörbar ist, muss hier

---

<sup>176</sup> Vgl. Partitur S. 159 sowie Wiederholung auf S. 168 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 159 sowie Wh. auf S. 164.

<sup>177</sup> Vgl. Partitur S. 366, T. 199 f. bzw. Klavierauszug S. 250.

jedoch von einem mit Vorbehalt formulierten Beispiel für die Konnotation der Quintparallele mit dem Tod gesprochen werden.

The image shows a page of a musical score for G. Verdi's *Nabucodonosor*, Part 3. It features vocal parts for Abi. (Alto) and Nab. (Nabuccodonosor) and instrumental parts for VI.I, VI.II, Vle (Violoncello), and Vc. (Violoncello). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics for the vocal parts are: "Di mor - te è suo - no per gli E - brei che tu da - na - stil" and "Oh qual suo - no!". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and a large **X** marking. The instrumental parts include fingerings like '5' and 'X'.

Abb. 3 – 42 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 3

Im Gegensatz zur sehr kurzen Quintparallele des letzten Beispiels ist die Möglichkeit zum Auffallen und dadurch einer sofortigen akustischen Wahrnehmung der folgenden drei Quintparallelen – von denen zwei in Abb. 3-43 dargestellt werden – vielmehr in *I due Foscari* gegeben. Das Fehlen des Textes bzw. Begebenheiten des erst nach dem orchestralen Abschnitt folgenden Textes lassen hier jedoch nur eine bedingte Erklärung hinsichtlich der Konnotation zu.

Die instrumentale Einleitung zur *Scena e Romanza Doge*<sup>178</sup> im ersten Akt wird auch als Einleitung zum *Recitativo ed Aria Lucrezia*<sup>179</sup> im dritten Akt übernommen<sup>180</sup> – somit sind die darin enthaltenen Quintparallelen noch ein weiteres Mal in der Oper hörbar. Eine dramaturgische Entsprechung der beiden Stellen als zweifaches Bild des in seiner Privatgemächer alleine gebliebenen und über seine eigenen seelischen Konflikte singenden Dogen schlägt sich auch musikalisch nieder: Nach der gleichen orchestralen Einleitung zur

<sup>178</sup> Vgl. Partitur S. 118 bzw. Klavierauszug S. 43, T. 2 und T. 7.

<sup>179</sup> Vgl. Partitur S. 395 bzw. Klavierauszug S. 173.

<sup>180</sup> Budden spricht sogar von einem „Leitmotiv“, das von vieren in der Oper auch „the most striking“ sei, vgl. Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 186. Vgl. dazu jedoch auch die Erläuterung des Autors über den bei Verdi nicht gleichen Stellenwert eines „Leitmotivs“ wie bei Wagner, ebd., S. 180 f.

jeweiligen Szene erklingt in beiden Fällen der sich zunächst mit einem Rezitativ zum Wort meldende Doge, der für sich singt.

(Andante)

Vle

(divisi)

Vc.

pizz.

Cb.

T. 7

5 (+8)

5 (+8)

5 (+8)

F-Dur:  
D S

d-Moll:  
D s

Abb. 3 – 43 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 1

Die beiden aufeinanderfolgenden Parallelen zwischen den Kontrabässen und der Unterstimme der *divisi* spielenden Celli können nicht nur dadurch als unmittelbar auffallende bezeichnet werden, dass die Quintparallelen in einem Sekundzug und bei der Abwärtsbewegung sämtlicher Stimmen der Harmonik (als etwa der „akkordischen Begleitung“ der sich melodisch abhebenden Bratschen) realisiert werden, sondern auch dadurch, dass die erste der beiden Quintparallelen gleichzeitig mit einer ungewöhnlichen und daher auffallenden Folge der harmonischen Funktionen einhergeht. Tatsächlich wird man unmittelbar Zeuge der ersten drei Klänge einer in der klassischen Harmonielehre häufig „verpönten“ Folge der „umgekehrten“ Kadenz I-V-IV-I in F-Dur – und hinterher einer weiteren plagalen Wendung, die in der Paralleltonart d-Moll ebenfalls als Dominant-Subdominant-Wendung aufzufassen ist.

Diese durchschlagende Wirkung der ungewöhnlichen Dominant-Subdominant-Wendung in der Quintparallele besteht bereits bei ihrem oben angedeuteten (aber in Abb. 3-43 nicht erscheinenden) ersten Vorkommen in T. 2 der Orchestereinleitung. Der Beginn der Orchestereinleitung mit gleicher musikalischer Textur (und teilweise gleichem musikalischem Material) präsentiert zwar nur die erste der beiden hier abgebildeten Quintparallelen, aber sie stellt dafür die gesamte „umgekehrte“ Kadenz samt tonikalem Ganzschluss in F-Dur dar.

Eine Problematik um die Konnotation lässt sich bezüglich des Zeitverlaufs in der kompositionstechnischen Gestaltung erkennen:

Es wird in der vorliegenden Arbeit darauf hingewiesen, dass bei satztechnischen Phänomenen, welche in rein orchestralen Abschnitten erklingen, die Möglichkeit für das Nachvollziehen der Konnotation meistens nicht besteht. Wenn überhaupt, kann entweder der Text vor der instrumentalen Stelle oder jener danach – in manchen Fällen sowohl als auch – eine Erklärung für die Konnotation liefern. In diesem Fall von *I due Foscari* ist die Entfernung zwischen dem einen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Tod enthaltenden Textteil und den besagten satztechnischen Phänomenen jedoch deutlich größer als in anderen Beispielen in Verdis Schaffen. Zwischen der orchestralen Einleitung mit Quintparallelen und der *Romanza* („O vecchio cor...“), die im ersten Akt durchaus Zeilen über den Wunsch eines so kalten Herzens wie es im Grab sein wird, enthält („fossi tu freddo almeno come l’avel t’avrà“), steht noch ein rezitativischer Teil von 19 Takten im *Adagio molto*. Im dritten Akt wird zwar die Todesthematik in Bezug auf die Vergangenheit der drei Söhne im Rezitativ etwas eher angesprochen („Morte immatura mi rapia tre figli!“), bis zum *Cantabile* mit dem hier eindeutig besungenen Todeswunsch („Oh, morto fossi allora...“) wird jedoch noch ein weiterer rezitativischer Abschnitt von vier Takten hörbar.

Es muss hier also festgehalten werden, dass die direkte Wirkung der besagten satztechnischen Phänomene allein wegen des praktischen Zeitablaufs und des vielschichtigen musikalischen Geschehens bis zum – für die Analyse eine mögliche Erklärung bietenden – Textteil verlorengelht, obwohl die Gesamtatmosphäre der orchestralen Einleitung und des den Text enthaltenden Abschnitts übereinstimmend bleiben.

### 3.3.5 Quintparallelen als „Word painting“ und als satztechnische Selbstreflexion

In seiner Studie „Words and music“<sup>181</sup> erörtert Emanuele Senici im letzten Unterkapitel „Singing a madrigal“<sup>182</sup>, dass zwischen der direkten Bedeutung von bestimmten Wörtern und der kompositionstechnischen Gestaltung eine über dem Gesamthalt des vertonten Textes hinausgehende explizite Verknüpfung in der Form von „Word painting“ existieren kann. Er verdeutlicht anhand von Beispielen aus *Falstaff* (als „the opera in which word painting takes center stage“<sup>183</sup>) solche Stellen aus der Oper, an

---

<sup>181</sup> Senici, *Words*, S. 88-110.

<sup>182</sup> Vgl. ebd., S. 106-110.

<sup>183</sup> Ebd., S. 108.

denen durch die Wortsetzung auf die kompositionstechnische Gestaltung selbst – im Sinne von handwerklichem Phänomen – Bezug genommen wird.

„Boito’s text might have led to the pervasive occurrence of ‘madrigalisms’ in the score: the libretto is rich not only in images and objects but also in words referring to music, giving Verdi ample opportunity for moments in which the music becomes self-referential“<sup>184</sup>

– schreibt der Autor.

Es wird außer Bezügen zwischen Sätzen und dem Beginn von formalen Einheiten<sup>185</sup> sowie musikalisch dargestellten Unregelmäßigkeiten<sup>186</sup> unter anderem auch auf Zusammenhänge zwischen Worten und übereinstimmender Instrumentation<sup>187</sup> sowie zwischen Ausdrücken und dem Vorkommen entsprechender musikalischer Klang-Phänomene<sup>188</sup> hingewiesen.

Dass bei Verdi die bewusst genau positionierte Wortsetzung von herausragender Bedeutung ist, indem die Konnotation bestimmter satztechnischer Phänomene durch exakte Platzierung zwischen satztechnischem Phänomen in der Musik und bezeichnendem Wort der konnotierten thematischen Inhaltlichkeit gekennzeichnet sein kann, wurde in der vorliegenden Arbeit anhand von zahlreichen Beispielen bereits erklärt. Wie gerne sich Verdi diesem Mittel der Vermittlung außermusikalischen Inhalts bediente, wird auch noch im späteren Verlauf der Arbeit bei der Erörterung weiterer satztechnischer Phänomene und ihrer Konnotationen deutlich. Diesen Sachverhalt der exakten Platzierung von Wort und musikalischem Geschehen konnte man in der vorliegenden Arbeit auf analoge Weise betrachten wie ihn auch „Word painting“ in *Falstaff* in dem von Senici beschriebenen Sinne auszeichnet: „the music becomes self-referential“ (vgl. oben). Bei Verdis Quintparallelen scheint dieser Sachverhalt der musikalischen Selbstreferentialität mit seinem „verborgenen“

---

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Senici nennt die Sätze „Ecco la mia riposta“ als Ankündigung der „Antwort“ in der Sonatenform bzw. „Non è finita“ als Markierung der Durchführung in der Eröffnungsszene sowie die Final-Fuge mit Falstaffs „Mahnung“ „Un coro e terminiam la scena“, vgl. ebd.

<sup>186</sup> Der Autor nennt Falstaffs Reaktion als „Cessi l’ántifona, la urlate in contratempo“ auf Bardolos und Pistolas „Amen“, vgl. ebd.

<sup>187</sup> Senici nennt die Wörter „crepitacoli, scarandole, nacchere“ in der „Folter“-Szene im 3. Akt bei der Orchestration mit den genannten Instrumenten, vgl. ebd., S. 108 f.

<sup>188</sup> Genannt wird Fentons Sonett „Dal labbro il canto estasiato vola“ – laut Senici „an extended description of the act of singing involving terms such as ‘nota’ (‘note’) ‘accordo’ (‘chord’) and ‘suon’ (‘sound’)“, ebd., S. 109.



Wesen eine noch größere Rolle zu spielen als im Falle der weiteren dargestellten satztechnischen Phänomene.

Dass in einem solchen Fall das doppelbödige Verständnis allerdings nur Kennern gewährt ist, liegt daran, dass das kennzeichnende Wort nicht nur den musikalischen Sachverhalt allein, sondern und vor allem die mit dem Sachverhalt zusammenhängenden theoretischen Verflechtungen charakterisiert, die als solche zunächst kennengelernt worden sein müssen. Senici deutet an einem Beispiel aus *Aida* an<sup>189</sup>, dass es Fälle geben kann, in welchen den Zusammenhang zwischen Musik und Text nur die Kenntnis einer musikalischen Konvention erläutert – und in diesem Fall in *Aida* die Kenntnis jener Konvention, dass kontrapunktische Linien als “Stimmen” bezeichnet werden: „Here word painting depends on musical terminology: the convention of calling contrapuntal lines „voices“ allows a pictorial hearing of the orchestral accompaniment“<sup>190</sup>. In der Gegenüberstellung der musikalisch abgebildeten ornamentalen Wendungen bei “fiora” und “infiora” in Ernani's *Cavatina* und des zuletzt genannten Beispiels aus *Aida* deutet der Autor noch einmal an: „here [in *Aida*, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] word painting relying on the names of musical procedures works on a much larger scale, as word painting of any kind often does in Verdi's late operas“<sup>191</sup>.

Bei Verdis Quintparallelen, die eine Konnotation im Sinne von „Word painting“ als satztechnische Selbstreflexion tragen, lässt sich zwar auch die von Senici beschriebene Art der musikalischen Selbstreferentialität, die Kenntnisse der Fachterminologie voraussetzt, beobachten, aber der Rahmen der Kontextualisierung wird bei Verdi noch um einen weiteren Schritt erweitert. Nicht nur der musikalische Prozess selbst oder seine Fachterminologie wird in die Konnotation miteinbezogen und für deren Erkennen notwendig, sondern auch die mit dem Prozess verbundene seit Jahrhunderten bestehende Einstellung, nämlich das Verbot der Quintparallelen. Das Wort kann hier also einerseits die Parallele im Sinne von Parallelität reflektieren, aber öfters zielt es vielmehr auf das trotz des bekannten satztechnischen Interdikts vollzogene Niederschreiben einer Quintparallele – und dadurch

---

<sup>189</sup> Es handelt sich dabei um den Dialog zwischen Ramphis und Radames in der ersten Szene der Oper, wenn Ramphis' erster Satz über das Zirkulieren eines Gerüchtes („Si corre voce“) durch zirkulierende Motive des Orchesters untermalt werde. Des Weiteren: „The dialogue between Ramfis and Radamès is punctuated by references to voices reporting: for example, ‘un messo recherà il ver’ (‘a messenger will report the truth’), ‘ella ha nomato’ (‘she has named’), and ‘reco i decreti al Re’ (‘I report the decrees to the King’).“ Senici, *Words*, S. 107 f.

<sup>190</sup> Ebd., S. 108.

<sup>191</sup> Ebd.

zugleich auf Verdis ironisches Verhältnis<sup>192</sup> zur eigenen, dem Verbot gegenüberstehenden „unfügsamen“ Verwirklichung.

Ebenfalls dem Sachverhalt, dass das „doppelbödige“ Verständnis der durch eine Quintparallele hervorgerufenen theoretischen Verflechtungen – und der diese Verflechtungen auf ironisierende Weise vermittelten Anspielungen – nur durch den „akademischen Blick“ möglich wird, mag auch jener Zusammenhang angehören, dass oft gerade diese Quintparallelen diejenigen sind, die – wie darauf bereits im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des Phänomens* hingewiesen wurde – klanglich nicht demonstrativ sind. Durch Hören lassen sie sich von einigen Fällen abgesehen nicht oder nur äußerst schwer entdecken, optisch und für das theoretische Analysieren kompositorischer Lehrsätze „bieten“ sie hingegen eine faktische Präsenz an. Nicht die Quintparallele selbst soll in diesen Fällen eine Wirkung erzielen, sondern die Vermittlung einer (Selbst-) Reflexion über deren kompositorische Verwendung – wozu die Voraussetzung nicht die Hörbarkeit der Quintparallele, sondern in erster Linie das Wissen um sie und die mit ihr verwobenen Umstände in der Kompositionslehre ist.

Die bereits oben angeführte Quintparallele aus dem ersten Akt von *Stiffelio* (Abb. 3-13) hat eine Kongruenz zwischen Wort und musikalischem Vorgang über eine Bedeutung des religiösen Zusammenhangs hinaus auch im Sinne der musikalischen Selbstreflexion präsentiert. Diese bekundet mit dem Wachrufen des Begriffs „Stolpern“, nicht ganz ohne Humor, eine satztechnisch-theoretische Verfehlung bei der – offensichtlich mit Absicht verursachten – Parallele. Die Parallele als – in diesem Fall auch hörbares – klangliches Phänomen war indessen auch für Verdis Verwirklichung einer Begebenheit mit religiöser Bezogenheit notwendig, und somit trägt diese Quintparallele eine doppelte Konnotation; man könnte in einem solchen Fall über eine interne Konnotation für das Werk und seine ins Leben gerufenen Protagonisten und eine externe Konnotation für den Komponisten selbst und die akademische Kollegenschaft sprechen.

Gerade diese doppelte Konnotation, die einerseits die ernsthafte, dem Sujet entsprechende Verknüpfung mit der Quintparallele ausdrückt und andererseits mit einem kontrollierenden und ironischen Auge über dem Inhalt der Oper stehend auch das eigene

---

<sup>192</sup> In Zusammenhang mit *Aida* und Verdis ironisierender Einstellung vgl. auch folgende Zeilen von Hans Neuenfels: „In allen Figuren bricht das Volksmusikmäßige und Volksoperhafte auf eine zärtliche und witzige Weise durch, auch in der ‘Aida’. Witzig heißt ja nicht unbedingt belustigend; auf jeden Fall steckt sehr viel Witz und Ironie, allerdings bis zum Zynismus gehend, im Triumph-Bild; auch in dem Verhältnis zwischen Radames und Aida [...]“, Neuenfels, *Ägyptische*, S. 140.



Abb. 3 – 44 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 3

Während Carlo seinen inneren Kampf mit sich selbst besingt – da er Alvaro geschworen hatte, das Päckchen, das ihm andererseits Klarheit beschern würde, unter keinen Umständen zu öffnen –, ist bei der Stelle der ersten Parallele das dem Sujet ernsthaft verpflichtete Wort „destino“ („Schicksal“) zu hören – es ist zwar eine seltener vorkommende Konnotation<sup>194</sup> der Quintparallele, die aber ebenfalls im bereits oben zitierten letzten Bild der *Aida* eine Rolle gespielt hat („La fatal pietra sopra me si chiuse“). Viel weniger bedeutungsvoll und ohne Konnotation würde dabei die zweite Quintparallelen-Stelle bei dem Wort „insano“ erscheinen – wenn man die Bedeutung von „ungesund“, „wahnsinnig“, „verrückt“ nicht als jene des gerade dort vollzogenen „inkorrekten“ satztechnischen

<sup>194</sup> Gerade in *La forza del destino* verweist Grempler auf einen Zusammenhang zwischen Schicksal und Religion, die durch ihre Rolle als Hoffnungsanker die Macht des „Schicksals“ auflösen sollte: „Das Schicksal erscheint hier als eine nicht fassbare Macht, der die Personen, deren Lebensweg es bestimmt, hilflos ausgeliefert sind. Die christliche Religion und ihre Institutionen dienen als Zuflucht, als verzweifelte Hoffnung auf Rettung, haben jedoch letztlich nicht die Macht, das Unheil von den ‚gezeichneten‘ Figuren Alvaro, Leonora und Carlos abzuwenden.“ Martina Grempler: „Zwischen Kirche und Staat“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 111-119, hier S. 118.

Phänomens wahrnehmen würde, sondern den Text weiterhin alleine aus der Perspektive von Carlos' Anliegen und nicht aus der des Komponierenden verstünde. Letzterer scheint hier bei aller Vertiefung in die Ernsthaftigkeit des Dramas zugleich aus dem Kontext des Sujets auszusteigen und sich bei der Bezeichnung von „ungesund“, „wahnsinnig“, „verrückt“ auf das Schreiben einer Quintparallele – oder womöglich eher auf das akademische Verbot als auf die Setzung der Quintparallele – zu beziehen.

Auf Verdis Abneigung von akademischen Richtmaßen wurde im vorliegenden Kapitel bereits hingewiesen; und dass seine widerstrebende Haltung strikter schulischer Richtlinien gegenüber<sup>195</sup> auch bei dieser Art seiner Quintparallelen mit einer externen persiflierenden Konnotation ihren Niederschlag findet, erscheint sehr wahrscheinlich<sup>196</sup>.

Dass eine solche Art doppelte Konnotation bei einem aus satztechnischer Perspektive auf jeden Fall auffallendem Ereignis einerseits auf mit Religiösem zusammenhängende Thematik Bezug nimmt (womöglich auch lediglich auf der Ebene einer „verknüpften“ Satz- oder Wortverknüpfung) und andererseits die Möglichkeit innehat, auf einer weiteren Ebene selbst auf den Faktor des Irregulären (oder im „akademischen“ Sinne auch *Fehlerhaften*) in der satztechnischen Realisation zu reflektieren, kann auch im zweiten Akt von *Don Carlos*<sup>197</sup> beobachtet werden. Nachdem Carlos sein großes Geheimnis von seiner Liebe zu Elisabeth Rodrigue verrät und dieser ihm rät, vom König zu erwirken, dass er nach Flandern geht, lassen sich zwei Quintparallelen erkennen (Abb. 3-45).

---

<sup>195</sup> In Briefen an Cesare De Sanctis sowie an den Journalisten Graf Opprandino Arrivabene sind Verdis folgende Äußerungen zu lesen: „Ich schreibe, wie ich schreiben muß! Ich glaube weder an die Vergangenheit noch an die Gegenwart. Ich verabscheue alle Schulen, die ja doch nur zum 'Konventionalismus' führen.“ Vgl. Verdis Brief an De Sanctis vom 26. April 1872, Verdi, *Briefe* (Büthe/Lück-Bochat), S. 77. Des Weiteren: „Ebenso bliebe auch das Verdienst dieser und jener Sänger noch zu klären, die Begriffe 'Melodie' und 'Harmonie' und all diese Dummheiten, die überhaupt keinen Sinn haben“, vgl. Verdis Brief an Arrivabene vom 16. April 1873, ebd., S. 81 f.; bzw.: „Wenn sie [die Kritiker, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] mir nur die zwei Worte erklären könnten, mit denen sie ständig um sich werfen: 'Melodie' und 'Harmonie', so wäre ich schon zufrieden. Weißt Du, was sie bedeuten? Ich nicht! Das sind für mich böhmische Dörfer.“, vgl. Verdis Brief an Arrivabene vom 21. Juli 1874, ebd., S. 82 f.

<sup>196</sup> Zwar in anderem Zusammenhang – mit *Rigoletto* und der Pariser Uraufführung von Victor Hugos *Le Roi s'amuse* 1832 –, aber dennoch formuliert Dennig-Jaschke die Aussage, dass „Verdi immer der Mann [war], den das Verbotene reizte.“ Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 183.

<sup>197</sup> Vgl. Partitur, S. 114, T. 4-8 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 139, T. 1-5 auf der Seite.

*presto parl *

R. * coute! Les portes du couvent vont s'ouvrir! c'est sans doute Philippe avec la Reine!*

Abb. 3 – 45 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

Die beiden Quintparallelen, die in diesem kurzen rezitativischen Abschnitt mit paralleler Richtung aller Stimmen zutage treten, entstehen direkt hintereinander und beide Male zwischen Rodrigues (Bariton-) Stimme und den zweiten Violinen (die höher als die Singstimme erklingen). In Rodrigues Text, in welchem er darauf hinweist, dass sich die Türen des Klosters gerade öffneten und dies bestimmt aus dem Grund geschehe, dass König Philippe und die Königin angekommen seien („ coute! Les portes du couvent vont s'ouvrir! C'est sans doute Philippe avec la Reine!“), bildet der kurze Hinweis auf das Kloster einen zwar nicht weiter ausgebreiteten, aber momenthaft bestehenden Zusammenhang mit dem Themenkreis Kirche und Religiösem. Dass eine Andeutung des – im oben erwähnten – feierlichen Aspekts durch das Ankommen des königlichen Ehepaars zugleich vorhanden sein kann, lässt sich ebenfalls nicht ausschließen.

Ausgerechnet mit dem das „ ffnen“ bezeichnenden Wort „ouvrir“ gleichzeitig vollzieht sich die erste Quintparallele von der Quinte *e–h* mit einer Verschiebung um eine Terz höher; und dass der diese erste Quinte enthaltende Klang und zugleich der gesamte Abschnitt mit Rodrigues Aufforderung „Höre!“ („ coute!“) beginnen – was ja, außer als Aufmerksamkeit-Schenken auch als das körperliche und akustische Phänomen Lauschen verstanden werden kann –,verstärkt die Annahme, dass auch in diesem Fall eine kleine Doppeldeutigkeit vonseiten Verdis erlaubt worden sein dürfte: Das Offensein auf die Nichtbeachtung von für „heilig“ gehaltenen Regeln könnte einen weiteren Faktor bezüglich der Konnotation der Quintparallele bilden.

Auch diese Quintparallelen stehen sicherlich nicht im Dienst des Erklingenden: Der Satz von Rodrigue soll schnell und vor allem *parlato* vorgetragen werden. Dass er dennoch in genauer Notation der Töne geschrieben ist und dadurch auch Quintparallelen bildet, kann bei Betrachtung des Schriftbildes vernommen werden.

Wie bei der bereits gesichteten zweifachen Verwendung der Quintparallele in *La forza del destino* – und, wie es noch später zu sehen sein wird, auch bei einer weiteren Stelle in *Don Carlos* – sind die Parallelen zweimal hintereinander im *Credo* des Jago im zweiten Akt von *Otello* hörbar. Auch das Verhältnis des Komponisten zum Einsatz zweier Quintparallelen ist in den drei Opern übereinstimmend: An je einer der beiden Stellen präsentiert sich die Quintparallele nur mit ihrer dem Handlungstext angehafteten „ernsthaften“ Konnotation und an der je anderen Stelle nimmt der Komponist einen zusätzlichen selbstreflektierenden Bezug auf die Quintparallele bzw. auf eine spöttisch-ironische Einstellung der akademischen Tabuisierung gegenüber. Während in *La forza del destino* die „ernsthafte“ Verwendung der Quintparallele, wie oben gesehen, mit ihrem ersten Auftreten konnotiert ist und sich die spaßig-spöttische Seite des Komponisten bei der zweiten Verwendung meldet, kehrt sich diese Reihenfolge in *Otello* und in *Don Carlos* um und wird die zusätzliche Ebene des theoretisch-analytischen Verstehens gleich bei der ersten Erscheinung der Quintparallelen hervorgerufen.

Wie bereits im Unterkapitel *Quintparallelen und die Konnotation mit dem Tod* angedeutet wurde, tritt die im *Credo* zum ersten Male vorkommende Quintparallele in *Otello* unmittelbar vor einem – und was die erreichte Quinte betrifft, zusammen mit einem – wichtigen Satz Jagos auf: „Vien dopo tanta irrision la Morte“. Dieser Satz könnte jedoch nicht alleine das über Gott, die Welt, das Leben und den Tod Gesagte in Jagos „Credo scellerato“<sup>198</sup> in seiner unmittelbaren Bedeutung – in welcher nach so viel Spott der Tod folge – erläutern. Als würde Verdi wahrhaftig die Erklärung zur eigenen Verwendung seiner Quintparallelen mit der deutlichsten Beschreibung, die nur möglich ist, zum Verstehen geben wollen, wird man Zeuge, dass nach der Spötereie, d.h. dem Erklingen der ersten Quintparallele, auch das Ernstgemeinte folgt. Dies ist jene an etlichen weiteren Stellen als Konnotation des Todes auftretende Bedeutung, die sich hier in dem gleich dem Wort „Morte“ anschließenden Takt als Quintparallele kenntlich macht (vgl. dazu Abb. 3-36 oben). Nach dem *Spott* folgt der *Tod* – sagt Jago; und auf gleiche Weise gewinnt diese Bedeutung auch für Verdis kompositionstechnische Einsetzung der beiden Quintparallelen ihre Gültigkeit.

---

<sup>198</sup> So nennt Boito das *Credo* von Jago in seinem Brief vom 26. April 1884 an Verdi. Vgl. Medici/Conati (Hrsg.), *Carteggio*, Bd. 1, S. 74. Siehe auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 166 bzw. Dietmar Hollands übersetzten Ausdruck als „verbrecherisches Credo“, Holland, *Otello*, S. 479.

Ebenfalls im zweiten Akt von *Otello*<sup>199</sup> kann eine weitere doppelte Demonstration eines Wortverständnisses beobachtet werden, wenn beim Wortzusammenhang „più sottile d’un velo“ eine offene Quintparallele zwischen den ersten Violinen und den Bratschen entsteht (Abb. 3-46). Trotz des reinen Streichersatzes im Orchester und der leisen Dynamik ist die Parallele nicht allzu auffällig, da ihr erstes Glied lediglich einen – zudem mit Staccato versehenen – Achtelwert bei einem Tempo von Viertel=100 beträgt; auch der Quartsprung erleichtert nicht die Hörbarkeit der Quintparallele.

The image shows a musical score for Act 2 of Verdi's *Otello*. It features four staves: Jago (vocal line), Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The vocal line is in bass clef and includes the lyrics: "un tes - su-to tra-pun - to a fior e più sot-til d'un ve - lo?". The string parts are in various clefs (Violine I and II in treble, Viola in alto, Violoncello in bass). Dynamics include *ppp* and *a tempo* markings. There are also some fingerings like '5' and 'pp' indicated.

Abb. 3 – 46 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

Auf der ersten Bedeutungsebene, welche sich auf den Handlungsmoment bezieht, geht es um das einem Schleier ähnlich dünne Taschentuch, das Otello einst Desdemona geschenkt hatte und jetzt von Jago erwähnt wird. Diese Worte, die nicht nur auf einen Schleier („velo“) als Gewebe und auf die dünne („sottile“) Beschaffenheit des Materials des Taschentuches hinzielen, sondern gleichzeitig einen Schleier in seinem verbergenden Wesen und, durch das Wort „sottile“ im übertragenem Sinne, auch eine „scharfsinnige“<sup>200</sup> Art des Schleiers andeuten können, lassen die Vermutung aussprechen, dass der besagte Wortzusammenhang eine doppelte Bedeutung hat und sich neben dem dünnen Taschentuch auch auf ein spitzfindiges, subtiles Verbergen der im Satz vorhandenen Quintparallele bezieht. Auch hier scheint Verdi sich bei der Botschaft seiner verborgenen Quintparallele,

<sup>199</sup> Vgl. Partitur S. 276 f. bzw. Klavierauszug S. 156.

<sup>200</sup> Für die Bedeutungen von „sottile“ vgl. Langenscheidt Wörterbuch Italienisch-Deutsch auf <https://de.langenscheidt.com/italienisch-deutsch/sottile#sense-1.3.1> (08.02.2021)



deren Regelwidrigkeit ja erst durch das musiktheoretische Wissen um das Quintparallelenverbot erkannt werden kann, an eine Kollegenschaft als „Kenner“ und „Theoretiker“ zu wenden.

Auch die genau zwischen zwei Harmonien integrierte Frage „Che intesi, oh Ciel!“ mit der Bedeutung von „Was höre ich, oh Himmel?“ (im Sinne von wörtlichem „Was verstehe ich, ...?“ „Was erfahre ich, ...?“) kann als ein über die Bedeutung des Sujet-Textes hinausgehender ironischer Kommentar einer „inkorrekten“ Parallele aufgefasst werden. Die beiden betroffenen Harmonien sind zwar durch die Einfügung von Zamoros Frage durch eine Viertelpause voneinander getrennt, lassen in ihrer Verbindung jedoch eine Quintparallele erkennen, wenn Zamoro im ersten Akt von *Alzira*<sup>201</sup> die aufgeregte Frage erklingen lässt (Abb. 3-47).

Während Zamoros Frage in ihrer ersten und unmittelbaren Bedeutung als entsetzte Reaktion auf Otumbos Mitteilung, dass Alzira mit ihrem Vater zusammen gefangen sei, vorliegt, bietet derselbe Text dem Komponisten die Möglichkeit, bei den zwei beabsichtigten Klängen mit einer doppelten Konnotation zu arbeiten und eine karikiert-entsetzte Reaktion auf die eigene kompositorische Verfahrensweise ein wenig polemisch-scharfzüngig nachzuahmen. Die Quintparallele ist dabei aufgrund der im zweiten Klang enthaltenen Dissonanz und der für eine Folge von zwei Klängen verhältnismäßig langen Pause schwer oder sogar überhaupt nicht zu hören. Es scheint also möglich, dass – auch hier – nicht die Wahrnehmung der Quintparallele von Seiten des Publikums, sondern ihre Existenz die entscheidende Rolle spielt, und dass auch diese Stelle in *Alzira* ein Beispiel dafür darstellt, dass bei Verdi eine mit einem Augenzwinkern des (selbst-)reflektierenden Komponisten mitgestaltete Ebene im Schaffensprozess immer wieder in Erscheinung tritt.

---

<sup>201</sup> Vgl. Partitur S. 76, T. 96-96 bzw. Klavierauszug S. 33.



gleichzeitig die Aufdeckung eines unauffälligen „Fehlers“ im Satz ironisch andeutet, scheint möglich zu sein.

(+ Hrn., Dor., Sti., Raf., Fed., Chor, Str.)

li - bro sve - le - rà!  
li - bro sve - le - rà!

Abb. 3 – 48 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

Auch im zweiten Chor der Ritter im zweiten Akt seiner ersten Oper *Oberto*<sup>204</sup> (Abb. 3-49) könnte Verdi nicht lediglich den Handlungsakt, sondern gleichzeitig das satztechnische Phänomen bzw. seinen kompositionstechnischen Einsatz kommentiert haben. Der Komponist lässt im Bass eine zwar durch eine Achtelpause unterbrochene, aber offensichtliche Quintparallele zu den Tenören entstehen, während der Text „Li vedeste“ erklingt. Mit diesem Ruf von *Ihr habt sie gesehen* kann sich Verdi nicht nur an eine Gruppe der Ritter, die geradeeben Zeuge der (scheinbaren) Versöhnung zwischen Riccardo und Oberto waren, sondern auch an die akademische Kollegenschaft gewendet haben, denen er an der betreffenden Stelle den „verbotenen“ satztechnischen Fehler demonstriert. Auch im Text geht es um *Sehen* und nicht um *Hören*, was in der Beziehung eine Relevanz haben kann, dass die Quintparallele infolge der Dissonanz im zweiten Klang akustisch zwar sicherlich nicht sehr auffällig wirkt, geschrieben jedoch trotzdem sichtbar ist.

<sup>204</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 717, T. 17-18 bzw. Klavierauszug S. 194.

Tenori

CORO

8 Bassi

Li ve - de - ste.

Abb. 3 – 49 G. Verdi, *Oberto, conte di San Bonifacio*, Akt 2

Dass Verdi in diesem letzten Beispiel aus *Oberto* jedoch „nur“ jene Bedeutung der Quintparallele, die aus der Parallelität heraus das Gleichgerichtetsein als Friedensschließung betont, ist ebenfalls denkbar. Dass der Komponist fast drei Jahrzehnte später in der Inquisitor-Szene im 4. Akt in *Don Carlos*<sup>205</sup> ebenfalls in einem thematischen Aspekt der Friedensschließung eine – wenngleich durch eine kurze Antizipation unterbrochene, aber durchaus auffällige – Quintparallele und die sich auf den Frieden beziehende Frage des Inquisitors („La paix?“) miteinander verknüpft (Abb. 3-50), ist ein Faktor, der für diese Möglichkeit spricht. Insofern als das Erkennen der sinnbildlichen Übereinstimmung zwischen dem Vereintsein und einer musikalisch-satztechnischen Parallele durch die sowohl akustisch als auch optisch nachvollziehbare Gleichheit der Richtung möglich ist, funktioniert hier die Anspielung bereits in ihrer ersten, von Senici beschriebenen Bedeutung von „Word painting“: Bei der Anspielung wird auf handwerklich-musikalische Vorgänge Bezug genommen, und der kompositorische Umgang mit der Relation des satztechnischen Phänomens und seiner anhaftenden Wort-Geltung ist als bildhaft-direkte Analogie, die jedoch auch Kenntnisse der musikalischen Terminologie voraussetzt, nachvollziehbar.

<sup>205</sup> Vgl. Partitur S. 453, T. 5 zu 6 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 453, T. 2 zu 3 auf der Seite.

(en s'éloignant toujours)

L'INQUISITEUR

La paix?

Abb. 3 – 50 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

Während an der zuletzt abgebildeten *La paix*-Stelle der durch die Parallelität abgebildete Inhalt als Vereintsein, als Frieden im „einfachen“ Sinne von „Word painting“ wahrnehmbar ist, kann die Quintparallelle zwar in der gleichen rhythmischen und instrumentatorischen Gestaltung in den tiefen Holz- und Blechbläsern, aber in der Szene bereits früher als Ausdruck ironischen Bezugs auf das musikalische Handwerk beobachtet werden. In dieser Hinsicht verfährt Verdi mit der Konnotation seiner Quintparallelen also ähnlich wie mit den Quintparallelen an den oben gesichteten zwei Stellen der betreffenden Szene in *La forza del destino*.

Die in Abb. 3-50 ersichtlichen hintereinander hörbaren b-Moll- und C-Dur-Klänge in Grundstellung haben ihre Entsprechung am Anfang des Duets<sup>206</sup> ebenfalls in einer Verbindung der Quintparallelle mit der Inquisitors Stimme (Abb. 3-51).

L'INQUISITEUR

Qu'avezvous décidé contre lui?

Abb. 3 – 51 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

<sup>206</sup> Vgl. Partitur S. 434, T. 1 zu 2 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 443, T. 3 zu 4 auf der Seite.

Über die für die Handlung unmittelbare inhaltliche Geltung hinaus, die sich als hierbei erklingende Erkundigung des Inquisitors „Qu'avez vous décidé contre lui?“ auf Philippes „rebellischen“ Sohn Carlos mit seinem Protest gegen den Vater bezieht, kann die Frage strikt theoretisch Denkenden auch mehr vermitteln. Die vom Sujet abgehobene Wort-Bedeutung in der Frage von „Was hast du gegen ihn entschieden?“ könnte auch die „inkorrekte“ Form des musikalischen Satzes andeuten – gegen dessen „Unrichtigkeit“ etwas unternommen werden müsste oder hätte unternommen werden müssen. Inwiefern Philippes sofortige und zunächst undurchsichtige Entgegnung als „Tout...ou rien!“ („Alles...oder nichts!“) auf den gleichen Tonhöhen der Quinte (!) ebenfalls in Zusammenhang mit der zusätzlichen Bedeutungsebene verstanden werden – und durch die vage Antwort auch als vage Andeutung der sich im Fortschritt der Zeit dem satztechnischen Interdikt gegenüber bereits aufgelockerten Verhältnisse wahrgenommen werden – könnte, muss offenbleiben.

Ebenfalls lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob über jene Konnotation der Quintparallele, die sich in weiteren Werken von Verdi an eine religiöse Thematik anknüpft, auch in der Inquisitor-Szene der Oper gesprochen werden kann. Obwohl die Präsenz der Kirche die Verbindung mit dem Religiösen durch den Inquisitor als Vertreter der Kirche nahelegen würde, spielt eine Unterscheidung zwischen Darstellung von Religiosität und Darstellung von Kirche gerade hinsichtlich des *Don Carlos* eine große Rolle. Denn Verdis kritische Einstellung der Kirche gegenüber – die von seiner individuellen Religiosität zu unterscheiden gilt<sup>207</sup> – schlägt sich auch in der Präsentation der diktatorischen Macht der Kirche und einer totalitären Religion nieder, so in *Don Carlos* wie auch später in *Aida*<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Vgl. Grempler, *Kirche*, S. 100 f.

<sup>208</sup> Ebd., S. 101.

#### 4 Die „leere“ Quint und der Quint-Oktav-Klang

Die Quinte als satztechnisches Phänomen spielt bei Verdis Konnotationen nicht nur bezüglich der Stimmführung eine Rolle. Nachdem im vorangehenden Kapitel die Bedeutung der parallelen Quinten in Verdis Schaffen dargelegt wurde, wird im Folgenden verdeutlicht, dass die Quinte auch als ohne jegliche Parallelführung vorkommendes „freistehendes“ Quintintervall bzw. als dessen Erweiterung durch eine obere Quart zum „leeren“ Quint-Oktav-Klang eine sich mit meistens konnotativen Zusammenhängen verbindende Disposition im Schaffen des Komponisten annimmt. Wie bei den meisten anderen satztechnischen Phänomenen finden sich auch beim „vereinzelten“ Quintintervall oder dem Quint-Oktav-Klang Zusammenhänge mit mehreren Ausdrucksebenen in Verdis Kompositionen.

Bereits seit der antiken Musikkultur weist die Beschaffenheit des Intervalls einen Bezug zur „perfectio“ des Klangs auf<sup>1</sup> und bildet dadurch für den Intervallcharakter der Quinte einen relevanten Aspekt. Auch in Bonifazio Asiolis Traktat *Il Maestro di Composizione* wird die reine Quinte als jene Konsonanz beschrieben, die laut den Alten die vollkommenste gewesen sei<sup>2</sup>.

Das Intervall lässt sich bei Verdi – wie es später zu sehen sein wird – teilweise als eine gleichsam abstrahierte generalisierte gedankliche Einheit in der Verbindung zum Perfekten, zum Ganzen, zu einer sich an Gottes Ordnung orientierenden Welt erkennen. Währenddessen tritt ein weiterer gewichtiger Aspekt, welcher im 19. Jahrhundert noch im Allgemeinen einen fast ausschließlich mit der Gottesthematik einhergehenden Inhalt bildete, der Aspekt Tod, als ein ebenso relevanter Faktor für die Konnotation des Quint- und Quint-Oktav-Klangs in Erscheinung. William Albert Herrmann formuliert diesen Zusammenhang

---

<sup>1</sup> Als wesentlicher Punkt in diesem Zusammenhang ist der Intervallcharakter anzusehen, welcher im Falle der Quinte (sowie Oktave und Quarte) bereits in der Antike als konsonanter galt. Vgl. SL [Carl Dahlhaus]: Art. „Konsonanz-Dissonanz“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 5 (1996), Sp. 565-577, hier Sp. 567. Die pythagoreische, mathematische Begründung der Konsonanz, welcher in den Proportionen der Zahlen 1: 2: 3: 4 beruht, vgl. ebd., Sp. 568, vgl. auch Amon, *Lexikon*, S. 126, sowie Laurie Koehler: *Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior* (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 12), 2 Bde., Kassel (Bärenreiter) 1990, Band 1, S. 7, beinhaltet bereits eine symbolische Andeutung der „Vollkommenheit“, des „Ganzen“; die Quint wird auch als vollkommene Konsonanz eingereiht. Vgl. Amon, *Lexikon*, S. 126. Zur „Vollkommenheit“ der Summe der Zahlen vgl. auch Peter Cahn: „Die Fundierung dieser Intervalle auf den Zahlen 1,2,3,4, deren Summe die ‚vollkommene‘ Zahl 10 ergibt, verleiht dieser *Vierheit* (*Tetraktys*) kosmologischen Rang. Die *Tetraktys* hat die Gestalt eines gleichseitigen Dreiecks und repräsentiert in ihren Proportionen Oktave, Quinte, Quarte, Duodezime und Doppeloktave...“. Peter Cahn: Art. „Pythagoras“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 13 (2005), Sp. 1088-1090, hier Sp. 1089.

<sup>2</sup> „[S]econdo gli antichi, era la consonanza più perfetta“, Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, Epitome del libro primo (Bd.1) S. 10.

mit Bezug auf Verdis Werk wie folgt: „A study of religion in Verdi’s operas must, of necessity, include a consideration of the death scenes; for it is when faced with death – his own, or that of others dear to him – that a man is forced to evaluate his own religious faith“<sup>3</sup>. Zugleich verweist Herrmann bei der Beschreibung der Veranlagung von Verdis Todesszenen auf Paul Henry Lang, der von einer „moving mixture of sorrow and transcendental hope“<sup>4</sup> spricht, deren Wurzeln er auf den „Kinderglauben“ der italienischen Bauern zurückführt, der sowohl von Palestrina als auch anderen Kirchenmusikern Italiens geteilt worden sei<sup>5</sup>.

Josef Loschelder beschreibt, dass sich Verdi zwar der „christlichen Vorstellung vom Tod als Eingang zu einem höheren Leben“<sup>6</sup> nicht ausweichen konnte, „da es eben als Wesenszug der abendländischen Kultur auch seine Vorstellungswelt beherrschen mußte“<sup>7</sup>. Der Autor stellt jedoch bei Leonoras Tod in *La forza del destino* zugleich einen „Umbruch“ in Verdis Todesauffassung fest und ist der Auffassung, dass dieser „verklärte“ Tod nur in den beiden Opern *La forza del destino* sowie *Aida* als „wirklich positives Element“ aufzufinden sei<sup>8</sup>. Herrmann schreibt hingegen Verdis Helden und Heldinnen im Angesicht des Todes das christliche Vertrauen in das Leben nach dem Tod überhaupt zu<sup>9</sup>.

In der Tat sind die Gottes- und Todesthematiken in Verdis Werk fast unzertrennlich miteinander verknüpft. Dies ist nicht allein in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit nachvollziehbar: Neben dem Quint- und Quint-Oktav-Klang demonstrieren weitere satztechnische Phänomene wie z.B. Quintparallelen bzw. auch rhythmische Formeln in Daktylen, die mit ihren Konnotationen bei Verdi eine zumeist konsequente Verwendung finden, die sehr häufige Zusammengehörigkeit des Sakralen mit der Todesthematik<sup>10</sup>. Teresa Klier, die anhand von Desdemonas „Ave Maria“ in *Otello* ebenfalls auf die schon von Loschelder festgestellte Verknüpfung des Todesaspekts mit dem Religiösen hinweist<sup>11</sup>, hält

---

<sup>3</sup> Herrmann, *Religion*, S. 203.

<sup>4</sup> Paul Henry Lang: „Verdi’s Mass for the Dead“, in: *New York Herald Tribune*, Feb. 24, 1957, zit. nach Herrmann, *Religion*, S. 203.

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

<sup>6</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 58.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 58 f. Siehe auch Herrmann, *Religion*, S. 105 f.

<sup>9</sup> Vgl. Herrmann, *Religion*, S. 105. Der Autor weist in Bezug auf Loschelders oben zitierte Feststellung von einem Umbruch in *La forza del destino* auch darauf hin, dass die zweite Version von *La forza del destino* sowie *Aida* jedoch in der unmittelbaren Umgebung von Verdis vermehrt intensiver Beschäftigung mit Religiosität – d.h. zur Zeit des Komponierens des *Requiem*s, aber auch des *Libera me* der geplanten *Messa per Rossini* – gestanden seien. Er argumentiert andererseits, dass diese Art Todesauffassung bereits in vielen der frühen und mittleren Opern Verdis vorhanden sei. Vgl. ebd., S. 105 ff.

<sup>10</sup> Zur engen Zusammengehörigkeit der beiden Aspekte vgl. auch Tino Drenger, der über die *Preghiera* in Zusammenhang mit der Vorbereitung auf den Tod – zu der sie ein „typisches Mittel“ sei – schreibt: „Mit ihrer Zurückgezogenheit aus der Welt steht sie in der Nähe des Todes. Indem sie versucht, Kontakt mit dem Übersinnlichen herzustellen, ist auch sie eine Todesmetapher.“ Drenger, *Liebe*, S. 140.

<sup>11</sup> Vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 163, Anm. 168.



auch vom Schluss des „Ave Maria“ fest: Der hier vorhandene hohe Streicherklang erinnere an viele Todesszenen; außerdem sei Desdemonas Deklamation der Zeile „nell'ora della morte“ [mit Benennung der „Todesstunde“, Anm. von d. Autorin der vorl. Arbeit] an diesem Schluss noch einmal zu hören<sup>12</sup>.

Über diese konstitutive Verknüpfung der Themen Gott und Tod hinaus spielt in Verdis Werk die Quint als akustisches Zeichen ebenso für die irdisch-pragmatische Auffassung, d.h. für das „menschlich-einfache“ Signalisieren des Todes oder für die Absehbarkeit des Todes, eine Rolle. Bei den die Veranschaulichung von Todesdarstellungen signalisierenden „tektonischen Elementen“ beschreibt Loschelder das Fehlen der Harmonik als „fast bezeichnender als ihr Vorkommen“<sup>13</sup>. So ist diese Beschreibung nicht nur eine Begründung dessen, dass ohne Harmonik erscheinende Unisonowirkungen, hohle Wirkungen und Orgelpunkte für Verdis Todesdarstellungen eine große Rolle spielen<sup>14</sup>, sondern zugleich eine Erläuterung, welche auf die Ursache des Verhältnisses von Leere und ihrer Konnotation mit der Todes-Situation auch in akustischer Hinsicht zutrifft: „Harmonik in der Bedeutung als Farbe widerspricht dem blutleeren Gebilde, welches der Tod als das Nichts vorstellt“<sup>15</sup> – so Loschelder.

Zwar benennt Loschelder die Quint nicht als ein konkretes Element, das für die Entstehung von „hohlen Wirkungen“ mitverantwortlich ist. Aber in seinem aus dem letzten Finale von *Aida* für den Orgelpunkt zitierten Beispiel, „bei dem sich charakteristisch mit dem Orgelpunkt das Fehlen einer eigentlichen Harmonie verbindet“<sup>16</sup>, wird durch dieses „Fehlen der Harmonik“ gerade die reine Quint offeriert. Ähnlich ist es auch bei seinen Beispielen aus *Otello*, aus der ersten Szene des vierten Akts sowie bei der nur kurz – als „ähnlich 'hohle' Wirkung“ (vgl. weiter unten) – erwähnten Stelle aus dem *Credo* des Jago: Wenngleich der Autor nicht auf die Quint-Wirkung als „leeres“ Phänomen eingeht, sondern lediglich in einem einzigen Satz zusammenfasst: „Eine ähnlich 'hohle' Wirkung begegnet im *Credo* des Jago und im letzten Akt des *Otello*“<sup>17</sup>, stellen diese beiden Beispiele aus *Otello* Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge dar. (Die besagten drei Stellen aus *Aida* und *Otello* werden im späteren Verlauf der Arbeit noch detailliert dargestellt.)

Die Verknüpfung der Quinte mit der Gottesthematik und dem Religiösen auf der einen Seite und mit dem Tod und dem Nichts auf der anderen Seite lässt sich also auf zwei Ebenen

---

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 162.

<sup>13</sup> Vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 87 f.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 88 f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 88. Siehe auch Drenger, *Liebe*, S. 137.

<sup>16</sup> Ebd., S. 89, Ntbsp. 53 auf S. 88.

<sup>17</sup> Ebd., S. 89. Notbsp. 54 zur genannten Stelle aus dem 4. Akt von *Otello* auf S. 88.

nachvollziehen: Die Konnotation mit der Gottesthematik und dem Religiösen gründet in der Auffassung des seit der antiken Musikkultur als „vollkommen“ tradierten Intervallcharakters, während die Konnotation mit der Todesthematik auf der akustischen Wirkung des Klangs beruht, dessen „Leere“ sich auf das Symbolhafte des Todes, auf das Nichts übertragen lässt.

Eine Erweiterung des Konnotationsrahmens des Quint- und Quint-Oktav-Klangs, welche zwar seltener als die bisher beschriebenen Konnotationen, jedoch ebenfalls kontinuierlich-konsequent in Verdis Werk in Erscheinung tritt, ist wie folgt zu beobachten:

a) als ausgedehnte Reichweite des Todesaspekts als Indiz von Gefahr und bedrohlichen Situationen;

b) als Anklang von Bordun- und volkstümlichen Klängen bei heiter-tänzerischer Charakterisierung;

c) als von Blechbläsern dargestellte Signalklänge sowie „Hornquinten“ als Element von Jagdmusik;

d) als Element in der Darstellung von Nacht als „Natur“-Zustand.

#### 4.1 Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens

Zu den in der vorliegenden Arbeit angeführten Bezeichnungen der besagten satztechnischen Phänomene sei hier festgehalten: Neben dem eine Eindeutigkeit erschließenden Quint-Oktav-Klang, der drei unterschiedliche Tonhöhen als zwei Ecktöne im Abstand einer Oktave und eine dazwischenliegende Quinte (von Basston gerechnet) beinhaltet, werden auch Klänge über mehrere Register im Orchester als Quint-Oktav-Klänge definiert. Diese tragen im Gesamtklang die Quinte, aber auch die Ecktöne der Oktave vom Bass aus in weiteren Registern in sich, d.h. Quint-Oktav-Klänge, deren Grundton eine einfache oder mehrfache obere Oktavierung und dabei gleichzeitig auch den höchsten Ton des Klangs darstellt. Solche Klänge, die über mehrere Register den Bass und deren Oktavierungen bzw. die Quinte und deren Oktavierungen, aber im Gesamtklang als oberste Note die Quinte und keinen oktavierten Grundton darstellen, gelten hingegen auch dann als Quinten, wenn der Gesamtklang sinngemäß mindestens einen, aber womöglich auch mehrere Quint-Oktav-Klänge in sich einschließt.

Bei der vorliegenden Untersuchung wird der insgesamt hörbare Gesamtklang inklusive Orchesterstimmen und Gesangsstimmen als Quint- oder Quint-Oktav-Klang

aufgefasst, dabei allerdings – soweit nicht anders angegeben – auch nichts anderes als der nur zum besagten Zeitpunkt erklingende Klang – auch, wenn dieser ggf. durch später hinzugekommene Töne zu einer Harmonie ergänzt wird.

Dafür, dass ein Quint- oder Quint-Oktav-Klang als solcher wahrgenommen werden kann, ist die Dauer der „leeren“ Wirkung entscheidend. Nur sehr kurz hörbare vereinzelte Quinten gehen in den meisten Fällen nicht mit einem auffallenden Effekt einher. Auch wenn der Notenwert der besagten Klänge im jeweiligen musikalischen Kontext (und in den betroffenen Stimmen im Notentext) ein größerer ist oder der Klang wiederholt wird, kann der Gesamtklang, wenn er nach kurzer Zeit durch die „Ausfüllung“ von Harmonien vervollständigt wird, jene ungewohnte und hervorstechende Wirkung, die sonst bei ausgerecktem Erklingen durch die „Leere“ verursacht wird, „überdecken“ und dadurch entkräften. Ein Beispiel dafür ist die Quint *h-fis* im fünften Akt in *Les Vêpres Siciliennes*<sup>18</sup>, die von den Holzbläsern zwar in der gesamten Taktlänge gehalten wird, die aber in ihrer Eigenschaft als „leere“ Quint kaum wahrzunehmen ist, da sie ohne hinzugekommene Töne von weiteren Stimmen lediglich ein Viertel lang im *Allegro* andauert. Auch die durch die gleichen Bläser-Stimmen wiederholten Quint-Oktav-Klänge, die ohne eine hinzugekommene Terz nur einen einmaligen Achtelwert in der *Introduzione* des zweiten Akts von *Giovanna d'Arco*<sup>19</sup> ergeben, können als Beispiel für diesen Zusammenhang erwähnt werden.

Nur sehr kurz erklingende und daher keine ausgeprägte „leere“ Wirkung herstellende, aber faktisch gesehen auch als „allein“ erklingende Quinten oder Quint-Oktav-Klänge zu definierende Phänomene können auch auf viele andere Weisen in einem musikalischen Satz entstehen.

Bei Verdi sind flüchtig entstandene „leere“ Quinten zu Beginn einer Phrase zwischen dem Bass und der melodietragenden Stimme (ob gesungen oder instrumental) bei ihrem Einsatz auf dem fünften Skalenton insbesondere im frühen und im mittleren Schaffen<sup>20</sup> zu beobachten. Der Sachverhalt ist aber auch in *Simon Boccanegra*<sup>21</sup> zu registrieren. Noch häufiger geschieht, dass kurze (unter Umständen auch äußerst kurze) Quinten oder Quint-

---

<sup>18</sup> Vgl. Partitur Bd. 3, S. 736, T. 173. Anm.: Im Klavierauszug (S. 389) sind die Noten von dieser Quinte nicht ersichtlich.

<sup>19</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 184 bzw. Klavierauszug S. 116, T. 47, zweite Zählzeit.

<sup>20</sup> Vgl. z.B. folgende Stellen: *Alzira*, Partitur S. 112 bzw. Klavierauszug S. 58, T. 45; *Il trovatore*, Partitur S. 140 bzw. Klavierauszug S. 118 f., T. 57 und 65.

<sup>21</sup> Vgl. Partitur S. 280, Ziff. C und T. 3 nach C bzw. Klavierauszug S. 170, T. 1 und 3 nach dem Doppelstrich („Sgombra dall'alma il dubbio...“).

Oktav-Klänge sowohl am Beginn als auch mitten im weiteren Verlauf derselben musikalischen Einheit in Erscheinung treten<sup>22</sup>. Auch gibt es Beispiele dafür, dass flüchtige Quinten oder Quint-Oktav-Klänge nicht am Beginn einer musikalischen Phrase, sondern erst mitten in dieser erscheinen<sup>23</sup> – auch hierfür gibt es Beispiele in *Simon Boccanegra*<sup>24</sup>. Sogar am Ende von Phrasen können die besagten satztechnischen Phänomene für eine kurze Länge zwischen Bass und melodietragender Stimme erklingen, wenn letztere auf der Quinte eines dominantischen Halbschlusses „ankommt“<sup>25</sup>, oder auch auf der Quinte der Tonika, wenn am Phrasenende kein dominantischer Halbschluss, sondern – mit Grundton im Bass auf schwere Zählzeit – die Tonika erfolgt<sup>26</sup>. Aber auch dafür, dass Ende und gleichzeitiger Beginn zweier musikalischen Phrasen überlappend bei einem (sehr) kurzen Quint- oder Quint-Oktav-Klang realisiert wird, lassen sich – in Duetten – Beispiele nennen<sup>27</sup>.

Solche meist sehr kurzen Quinten zwischen Bass und melodietragender Stimme gehen größtenteils mit der satztechnischen Anlage und (hauptsächlich in Arien) der Instrumentation der Begleitung einher, die vom Bass und der Akkordik geprägt ist – und von

<sup>22</sup> Für nur einige Beispiele von vielen vgl. z.B. *Ernani*, Partitur S. 38 ff. bzw. Klavierauszug S. 24 f. (zwischen Ernani's Stimme und dem Bass) bzw. eine weitere Stelle in *Elviras Cabaletta* im ersten Akt, Partitur S. 74 ff. bzw. Klavierauszug S. 47 ff., (ab T. 113) mit Triolen-Achteln bzw. später auch Achteln, die auf der ersten oder dritten Zählzeit in mehreren Takten sowohl in der Orchestereinleitung als auch nach Elviras Einsatz zwischen ihrer Stimme und dem Bass sehr flüchtige „leere“ Quinten bilden. Weitere Beispiele hört man in *Il trovatore*, vgl. Partitur S. 176 ff. bzw. Klavierauszug S. 147 ff.; Partitur S. 290 ff. bzw. Klavierauszug S. 251 ff. sowie Partitur S. 370 f. bzw. Klavierauszug S. 305 f.

<sup>23</sup> Für Beispiele vgl. folgende Stellen: *Nabucodonosor*, Partitur S. 370 f. bzw. Klavierauszug S. 252 f., T. 224 und 228; *La traviata*, Partitur S. 97 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 107, T. 181 und 183 sowie Partitur S. 99 bzw. Klavierauszug S. 109, T. 204; *Il trovatore*, Partitur S. 172 bzw. Klavierauszug S. 143, T. 53 sowie Partitur S. 437 bzw. Klavierauszug S. 356, T. 302 (dritte Zählzeit).

<sup>24</sup> Vgl. Partitur S. 155, T. 1 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 93, letzter Takt auf der Seite. Ein weiteres Beispiel dafür, dass zunächst mitten in der musikalischen Phrase, aber auch bei einem nächsten Phrasenbeginn je „leere“ Quinten für einen flüchtigen Triolen-Achtelwert entstehen, sieht man bei Gabrieles „Cielo pietoso“, vgl. Partitur S. 270, T. 2 (2. und 3. Zählzeit), T. 4-5 und 6 (2. Zählzeit) auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 164 f., T. 2, 4-5 und 6 nach *Largo*.

<sup>25</sup> So ist es z.B. am Schluss des Vordersatzes in der beginnenden Periode in Lucrezias „Tu pur lo sai, che giudice in mezzo a lor sedesti...“ im ersten Akt von *I due Foscari*, vgl. Partitur S. 128, T. 38 sowie am Halbschluss der ersten Phrase im Nachsatz in T. 40 (dritte Zählzeit), im Klavierauszug S. 49, T. 4 sowie T. 6 (dritte Zählzeit) nach Ziff. 21. Anzumerken ist, dass hier auch der Beginn der – im Nachsatz wiederholten – Phrase die kurz auf die Betonung des Taktes entstandene „leere“ Quint zwischen dem Bass (Vc. und Cb.) und der Singstimme präsentiert, was beim Ende des Vordersatzes und Beginn des Nachsatzes (T. 38-39 bzw. T. 4-5 nach Ziff. 21 im Klavierauszug) auch in zwei aneinander folgenden Takten solche kurzen Quinten verursacht. Ein weiteres Beispiel für dieses häufige Vorhandensein der Quinte innerhalb einer Phrase, d.h. am Beginn genauso wie mitten in einem musikalischen Satz und an dessen Ende bei einem Halbschluss mit Quinte in der Melodie, findet sich in Verdis frühem Schaffen z.B. in der ersten viertaktigen Phrase in *Foresta Romanza* im dritten Akt von *Attila* (Che non avrebbe il misero per Odabella offerto?), vgl. Partitur S. 336 bzw. Klavierauszug S. 223, T. 44, erste und dritte Zählzeit sowie T. 47 (dritte Zählzeit).

<sup>26</sup> Für ein Beispiel vgl. die orchestrale Einleitung mit der Solo-Klarinette zur *Scena ed Aria Jacopo* im ersten Akt von *I due Foscari* – wenngleich die Klarinette am Phrasenende von der Quinte der Tonika auch einen späteren „Bogen“ zum Grundton der Tonika macht. (Auch stellt nicht lediglich das Ende einer Phrase, sondern sowohl der Beginn als auch der T. 2 – dritte Zählzeit – sowie der T. 3 sehr kurz entstandene „leere“ Quinten dar). Vgl. Partitur S. 36, T. 1-4 bzw. Klavierauszug S. 16, T. 1-4 auf der Seite.

<sup>27</sup> Vgl. z.B. *Il trovatore*, Partitur S. 379 bzw. Klavierauszug S. 310, T. 100; *I due Foscari*, Partitur S. 134, T. 65 bzw. Klavierauszug S. 51, letzter Takt auf der Seite sowie *I masnadieri*, Partitur S. 191 bzw. Klavierauszug S. 112, T. 62.

Bates als „the um-pah accompaniments in Verdi's earlier operas“<sup>28</sup> beschrieben und von Cordell mit dem Begriff „patterned accompaniment“<sup>29</sup> versehen wird. Die Entstehung von kurzen Quinten ist dabei darauf zurückzuführen, dass, insofern in der begleitenden, oft in regelmäßigen Notenwerten verlaufenden Harmonik auf schwere Zählzeiten nur der Basston (nicht selten von einer „separaten“ Instrumentengruppe) dargestellt wird, dies mit kurzen Pausen in den weiteren Instrumentenstimmen einhergeht, während zu den jeweiligen Harmonien hinzugehörenden weiteren Töne in den weiteren Stimmen des Orchesters im restlichen Takt nach der Pause erklingen. Während der auf schwere Zählzeiten entstehenden Pausen in der Harmonik können durch die Tonhöhe der melodietragenden Stimme deren Notenwert entsprechend zumeist kurze und sehr kurze Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge entstehen.

All diese unauffälligen vereinzelt Stellen, die analytisch gesehen auch als „leere“ Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge klassifiziert werden können, aber musikalisch nicht den Stellenwert und die Wirkung einer „leeren“ Quinte besitzen, haben gemein, dass sie derart kurzlebig sind, dass deren Wahrnehmung als Quinte in den meisten Fällen nicht oder nur sehr schwer erfolgt und sie demzufolge auch nicht als auffallend bewertet werden können. Solche Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge werden in die Untersuchung nicht miteinbezogen und sie haben keine Relevanz in Hinsicht auf Konnotationen in Verdis Schaffen. Wir werden jedoch sehen, dass durch die Quantität solcher Quinten in einer musikalischen Einheit die Grenzen zwischen Quinten, die sich aus der Gleichzeitigkeit des Basses und der fünften Skalenton in der melodischen Tonalität ergeben und solchen, deren vermehrte „leere“ Klangwirkung durchaus Anlass dazu gibt, nach der Bedeutung der Quinte und dem Vorhandensein einer Konnotation zu fragen, oft gar nicht scharf zu ziehen sind. Solche Situationen können nur von Fall zu Fall bewertet werden.

Auch ein sich aus der satztechnischen Struktur zweier Stimmführungen ergebender Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang, welcher in der Folgerichtigkeit einer steigenden Stimme und eines Orgelpunktes am entsprechenden Punkt – genauso wie anderweitige Klänge – entsteht, muss (unabhängig von seiner Dauer) hier genannt werden. Auch bei solchen Klängen ist die kompositionstechnische Intention, die Quint in den Dienst einer auch nur vorübergehenden „Leere“ zu stellen, nicht nachzuvollziehen. Nicht selten ist in Verdis

---

<sup>28</sup> Bates, *Verdi's Les Vêpres*, S. 192.

<sup>29</sup> Vgl. Cordell, *Orchestration*, S. 102. Der Autor erklärt, dass diese Art Begleitung identisch mit dem „so-called 'guitar' type accompaniment“ sei, die er jedoch respektvoller als „patterned accompaniment“ bezeichne. Ebd. Dafür, dass auch aus *Simon Boccanegra* für den „patterned accompaniment“ ein Beispiel – Amelias Arie „Come in quest'ora bruna“ im ersten Akt – angegeben wird, vgl. ebd., S. 237.

Schaffen zu beobachten, dass über (oder unter) einem Orgelpunkt Quinten oder Quint-Oktav-Klänge als Resultat eines Vorgehens entstehen, der nach einer konsequenten strukturellen Idee abläuft. In *Simon Boccanegra* finden sich dafür im Prolog<sup>30</sup> und im ersten Akt<sup>31</sup> Beispiele. In einer überaus großen Anzahl sind solche Klänge z.B. in *Aida*<sup>32</sup> anzutreffen, da sie teilweise als Entfaltung desselben thematischen Materials zustande kommen. Weitere Beispiele können aber sowohl in Verdis früher<sup>33</sup> als auch in seiner mittleren<sup>34</sup> Schaffensperiode beobachtet werden. Gleichermassen können jedoch vorübergehende Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge auch so entstehen, dass die nachvollziehbare strukturelle Konsequenz für ihre Entstehung nicht als einzelne Punkte über oder unter einem Orgelpunkt, sondern aus sonstiger konsequenter Verwendung von satztechnischen Strukturen zu gewahren ist<sup>35</sup>.

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch solche Klänge, die durch – meist schnelle – Tonrepetitionen auf gleicher Tonhöhe deklamatorisch entstehen und dabei Quinten darstellen. Nicht selten sind solche in Rezitativen oder rezitativischen Abschnitten

<sup>30</sup> Vgl. Partitur S. 70, T. 5 nach Ziff. GG, 1., 2., und 3. Achtel-Stelle. (Anm.: Man beachte bei der Identifikation der Intervalle, dass die Bratsche an der besagten Stelle tiefer klingt als das Cello. Des Weiteren: Im Klavierauszug erscheinen diese flüchtigen Quint-Oktav-Klänge als Quartan, vgl. S. 43).

<sup>31</sup> Vgl. Partitur S. 133 bzw. Klavierauszug S. 81, T. 3 nach Ziff. B.

<sup>32</sup> Vgl. Partitur S. 2, T. 3 nach Ziff. A, 2. Viertel bzw. Klavierauszug S. 2, T. 3 auf der Seite; Partitur S. 156, letzter Takt auf der Seite, 2. Viertel bzw. Klavierauszug S. 116, T. 4 auf der Seite; mehrere ab dem *Più animato* im großen zweiten Finale, Partitur S. 202 f. bzw. Klavierauszug S. 140, ein Abschnitt von sieben Takten; Partitur S. 208, ab T. 3 auf der Seite, bzw. Klavierauszug S. 147, ab T. 1 auf der Seite; Partitur S. 392, ab T. 5 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 290, ab T. 8 auf der Seite. Nicht in thematisch-motivischem Bezug auf die zuletzt genannten Stellen, aber ebenfalls aus der Satzstruktur entstandene, vereinzelt vorkommende Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge ohne konsequente Konnotation sind z.B. an folgenden Stellen vorhanden: Partitur S. 122, *Più mosso*, T. 1 sowie 3 auf der Seite, jeweils 1. Viertel bzw. Klavierauszug S. 89; Partitur S. 171 f., ab dem 5. Takt auf der Seite bis zum Einsatz der Flöten jeder zweite Takt, jeweils 1. und 3. Viertel sowie T. 4 vor Ziff. H, 1.(-2.) Viertel bzw. Klavierauszug S. 123 (sowie die analogen Stellen in der Wiederholung der musikalischen Einheit, Partitur S. 187 f. bzw. Klavierauszug S. 128).

<sup>33</sup> Als Beispiel sei die *Sinfonia* von *Nabucodonosor* erwähnt, Partitur S. 23 f. bzw. Klavierauszug S. 8, T. 219-221. Eine weitere Stelle ist bei oberem Orgelpunkt im ersten Teil zu hören, Partitur S. 56 bzw. Klavierauszug S. 24, T. 121. Im Finale des zweiten Akts in *Il corsaro* lässt sich ein anderes Beispiel bei ebenfalls oberem Orgelpunkt nennen, vgl. Partitur S. 163 bzw. Klavierauszug S. 77, T. 42 und 46.

<sup>34</sup> Ein sehr eindringliches Beispiel dafür ist *Rigoletto*, Partitur S. 239 bzw. Klavierauszug S. 263, T. 176 (zweite Takthälfte). Vgl. auch *Il trovatore*, Partitur S. 43 bzw. Klavierauszug S. 36, T. 68; ein sehr bezeichnendes Beispiel für das beschriebene Prinzip bei oberem Orgelpunkt lässt sich im ersten Akt von *La traviata* beobachten, vgl. Partitur S. 89 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 102, T. 124.

<sup>35</sup> Vgl. z.B. die aus der Stimmführungsstruktur des Basses und den darauf „antwortenden“ Terzen der Violinen erfolgende und sehr kurz andauernde Quinte bei Aroldos *Cantabile* „La patria legge vindice...“ im letzten Bild des vierten Akts in *Aroldo*, vgl. Partitur S. 553, T. 3 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 232, T. 1 auf der Seite. Dieser Quinte kann hinsichtlich einer möglichen Konnotation keine Bedeutung zugeschrieben werden. Ein weiteres Beispiel stellt die eine Halbe andauernde Quinte am Beginn der *Sinfonia* von *Giovanna d'Arco* dar, vgl. Partitur Bd. 1, o. S. [S. 1] und S. 14 bzw. Klavierauszug o. S. [S. 1] und S. 6, T. 8 und T. 146. In diesem Zusammenhang seien auch die in der Harmonisierung eines chromatischen Kreismotives immer wieder entstandenen Quint-Oktav-Klänge im zweiten Teil des dritten Akts von *Falstaff* genannt, vgl. Partitur S. 419 bzw. Klavierauszug S. 279 f., T. 3, 5, 7, 9 nach Ziff. 46.

zu finden – wie wir es auch am Schluss im ersten Finale von *Simon Boccanegra*<sup>36</sup> hören können, wenn der Doge unter dem gehaltenen Bassklarinetten-Ton (einem klingenden *dl*) auf das Erzwingen von Paolos Selbstverfluchung anstimmt („V’è in queste mura un vil che m’ode...“). Natürlich kommen sie aber auch an zahlreichen anderen Stellen in Verdis Werken vor<sup>37</sup>. Auch diese Quinten scheinen keine Relevanz hinsichtlich der Konnotationen in Verdis Schaffen zu haben und werden in der vorliegenden Arbeit – mit wenigen Ausnahmen, wenn sie durch anderweitige Aspekte hervorgehoben werden – nicht weiter thematisiert.

Entscheidend bei diesen oben angedeuteten Arten von Quinten bzw. Quint-Oktav-Klängen ist, dass deren vereinzelte Signifikanz als Klang nicht nachvollzogen und demzufolge keine Konnotation festgestellt werden kann. In den meisten Fällen werden kompositionstechnische Intentionen einer konsequenten Durchführung in der Struktur des jeweiligen Satzes deutlich. Dass sich dabei auch die Wirkung des gleichen satztechnischen Phänomens, welches vom Komponisten an anderen Stellen gezielt in Hinsicht auf seine Konnotation eingesetzt wird, in punktuellen Sinne entfalten kann, muss ja bei der analytischen Betrachtung dieser Beispiele nicht gleichzeitig ausgeschlossen werden.

Darüber hinaus gilt auch hier, dass die Häufigkeit und die dadurch hervorgerufene Intensität der Klangwirkung solcher „leeren“ Quinten in bestimmten Fällen Ausnahmen hervorbringen kann. Bei Quinten, die sich beim vereinzelten Vorkommen als flüchtig und hinsichtlich einer außermusikalisch-thematischen Verknüpfung als irrelevant erweisen, ist die Möglichkeit, dass sie in großer Anzahl dennoch mit konnotativer Bedeutung in Erscheinung treten können, nicht zu ignorieren.

#### 4.2 Quint- und Quint-Oktav-Klänge in *Simon Boccanegra*

Die sich sowohl auf Gott bzw. den Himmel als auch auf den Todweisende Bedeutung des besagten satztechnischen Phänomens lässt sich in *Simon Boccanegra* an mehreren Stellen nachvollziehen.

---

<sup>36</sup> Vgl. Partitur S. 237 bzw. Klavierauszug 146.

<sup>37</sup> Beispiele dafür finden sich z.B. in *Jérusalem*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 129 bzw. Klavierauszug S. 69 („Tu vois ces deux...“); oder *Macbeth*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 427 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 292 („Taci, e n’odi l’occulte parole!“).

Wie transparent bei Verdi die Verkettung des Quint-Oktav-Klangs mit dem Signalisieren des Todes in Erscheinung tritt, ist in *Simon Boccanegra* vor allem an der Vertonung von „gelida salma“ („eiskalte Tote“) im ersten Simone-Fiesco Duett im Prolog zu beobachten<sup>38</sup> (Abb. 4-1). Fiescos auf unveränderter Tonhöhe rezitierend-starre Worte über den Tod der eigenen Tochter Maria („T'inoltra e stringi gelida salma“), die er schonungslos an den erschütterten Simone in der offenen Tür des Palastes richtet, werden von einer harmonischen Ausdehnung vom Unisono bis zu einem f-Moll Dreiklang sowie von einer dynamischen Intensivierung in einer kurzen musikalischen Phrase von fünf Takten begleitet, um dann gewichtig in das substantielle Wort „salma“ zu münden. Letzteres erscheint als tiefer, zusätzlich mit Akzentzeichen „beschwerter“ Quint-Oktav-Klang mit Grundton *c*. Solche zeitgleichen Deckungen von klanglichen Phänomenen mit den mit diesen in Verbindung stehenden essentiellen Worten sind bei der Betrachtung der Konnotation des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klangs nicht selten feststellbar. Diese exakte Übereinstimmung ist bereits in der ersten Version von *Simon Boccanegra* von 1857 an der entsprechenden Stelle zu beobachten<sup>39</sup>; dies bedeutet, dass Verdi die Stelle inklusive Quint-Oktav-Klang schon 24 Jahre vor der endgültigen Fassung nach seinen gleichen Vorstellungen und mit gleichen kompositorischen Mitteln konzipiert hat.

Der musikalisch durch die leere Quint exakt gekennzeichnete Moment von „salma“, der Toten, veranschaulicht auf prägnante Weise das Bild von dem weiter oben von Josef Loschelder zitierten „blutleeren Gebilde, welches der Tod als das Nichts vorstellt“<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Vgl. Partitur S. 63 bzw. Klavierauszug S. 40.

<sup>39</sup> Vgl. Klavierauszug (1857), S. 38. Zu den in den beiden Fassungen unterschiedlichen Taktzahlen bzw. zu Verdis auffälligen Instrumentierung an der besagten Stelle – in dem er die erste Violine unter der zweiten erklingen lässt – vgl. Cordell, *Orchestration*, S. 103, Notenbeispiel auf S. 104.

<sup>40</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 88.



Abb. 4–1 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Indessen ertönt das Quintintervall im Prolog schon unmittelbar vor dem Auftritt des Fiesco, gespielt von der Flöte und der ersten Oboe als *e–h* in lang gebundenen Liegetönen<sup>41</sup> (Abb. 4-2). Separate Quint-Klänge – unter der *e–h* Quinte – sind zwar in den ersten vier Takten nur sehr selten im Sechszehntel-Spiel der Streicher wahrzunehmen – sie erklingen eher durch Achtel der Streicher in den letzten vier Takten –, so dass die eigentliche, „alleinerklingende“ Quint im Gesamtklang selten vorhanden ist. Allerdings grenzt sich die Quinte durch die Besetzung und die Art ausgehaltener Liegetöne vom sonstigen musikalischen Klang derart ab, dass sie unbedingt auch in ihrer Eigenschaft als „leere“ Quinte wahrgenommen werden muss.

<sup>41</sup> Vgl. Partitur S. 31 bzw. Klavierauszug S. 21.

Abb. 4-2 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Ein Text, der hier bereits einen rein musikalischen Sinneseindruck geradewegs und bestätigend verdeutlichen könnte, erklingt an diesem Punkt der Szene nicht. Gleichwohl unterstreicht auch der von Andreas Sopart in seiner Analyse für dieses Intervall verwendete Ausdruck „ätherische leere Quinte“<sup>42</sup> jene Konnotation, welche in Verdis konsequenter kompositorischer Sprache auch an weiteren Stellen seines Werks nachvollziehbar ist: jene mit der Himmelsthematik.

Sopart vertritt in Anlehnung an Dieter Schnebel die Auffassung, dass in diesem *Coro e Scena di Paolo* im Prolog die Anzeichen zweier Schichten artikuliert werden, nämlich die auch in der Handlung fassbare Vorbereitung von Simones Erwählung zum Dogen sowie die weniger direkte Kundgebung von Marias Tod<sup>43</sup>. Die besagte Quinte zählt Sopart – neben dem absteigenden Lamentobass und einem „isolierten“ B-Dur-Akkord – zu jenen Elementen, die schon zu diesem Moment der Handlung gewahren lassen, „daß Maria der irdischen Welt bereits entrückt ist“<sup>44</sup>. Und wenn der Autor von einem dieser Elemente, der bereits hier ersichtlichen „Todesfigur“, feststellt, dass sie durch ihren analogen Rhythmus und ihre vergleichbare Intervallfolge „auf die zäsurlos sich anschließende Szene, in der Fiesco den Tod seiner Tochter Maria beklagt“, hindeutet<sup>45</sup> (also auf die Szene, die in der vorliegenden Arbeit als direkt vorangehendes Beispiel für den Quint-Oktav-Klang behandelt wurde), so muss seine Erkenntnis hinsichtlich der wichtigen Rolle der Quint um den Zusammenhang ergänzt werden, dass auch die Quint als verbindendes Element zwischen den beiden Stellen von Verdi eingesetzt wird. Die hier in den hohen Holzbläsern auftretende Quinte erwirkt ihre Funktion als kennzeichnender Faktor von Marias Tod nicht allein durch ihre „ätherische“ Anlage: Der weiter oben behandelte (aber in der Oper später auftretende) „blutleere“<sup>46</sup>, gewichtige Quint-Oktav-Klang von „salma“ wirkt durch die auffallende kongruente Klangwirkung retrospektiv bestätigend. Dies ist gleichsam ein Hinweis darauf, dass die den hohen Holzbläsern zugeteilte Quinte in ihrer signalisierenden Bedeutung als Vorwegnahme fungiert: als Vorwegnahme jenes Moments im Simone-Fiesco Duett, in welchem aus der Vorahnung einer ätherischen Himmelssphäre eine unzweifelhafte Offenbarung von Marias Tod wird – und der nun sowohl von Simone als auch den Zuschauern unmissverständlich wahrgenommen werden muss.

---

<sup>42</sup> Sopart, *Boccanegra*, S. 35.

<sup>43</sup> Ebd., S. 35 f.

<sup>44</sup> Ebd. S. 35.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Begriff – auch in der weiteren Darstellung in der vorliegenden Arbeit – von Josef Loschelder übernommen, vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 88.

Wie wichtig diese Quinte und ihre signalisierende Rolle als warnende Vorwegnahme eines erst später bestätigten Todes für Verdi war, wird auch aus dem Vergleich der Konzeption der Stelle in den beiden Fassungen der Oper ersichtlich: Die Quint, die schon in der ersten Fassung von 1857 vorhanden ist (allerdings als höher erklingende Quinte *fiscis* in *fis*-Moll) und auch dort die Szene mit Paolos Erzählung und der Einigung auf das Votum auf Simone abschließt<sup>47</sup>, wird in die überarbeitete endgültige Version von 1881 nach einem anders gestalteten 6-taktigen Schluss mit bis zur Dominante stufenweise diatonisch-chromatisch hinunterwandernden tiefen Streichern noch als eine Art Anhang hinzugefügt.

Die Gottes Schutz ersinnenden Worte „Ti guardi il ciel“ sind ein Zitat der letzten Worte von Amelias sterbender Pflegemutter. Sie erklingen als bedeutender Satz – von Verdi mit dem Hinweis *solenne* versehen – in Amelias erster Arie am Meeresufer im ersten Akt im Kontext ihrer Erzählung von jenem grausamen Erlebnis in der Kindheit, als die Amme starb (Abb. 4-3 A)<sup>48</sup>. Dass dieser Moment für Verdi wichtig war, äußert sich in einer Hervorhebung auf drei kompositionstechnischen Ebenen. Zum einen erfährt die Dynamik eine unvermittelte gewaltige Änderung von *p* auf *ff*; zum zweiten wird die Rhythmik von der vorangehenden sowie nachfolgenden Beweglichkeit durch den ganztaktigen, einmaligen langen Liegeton haltmachend abgegrenzt; und schließlich liegt die Instrumentierung in einer plötzlichen Tiefe und Transparenz vor, in welcher über dem Gesang keine Instrumentenstimmen mehr erklingen – was bedeutet, dass der höchste Ton des Klangs als einer in der tiefen Lage des Sopranfachs wahrnehmbar ist.

Die mehrschichtige Konnotation des Quint-Oktav-Klangs wird auch hier durch zwei miteinander verwandte Faktoren gewährleistet: In der Handlung ist ein Bezug zum Tode durch das Sterben der Amme eindeutig präsent, während durch den Abschiedssegens – in dem sie Amelia mit Gottes Beschützung in Verbindung bringt – ein weiterer Zusammenhang mit Gott gebildet wird. Verdis konsequente Denkweise beim musikalischen Signalisieren akzentuierter Handlungsmomente durch satztechnische Gestaltung zeigt sich an dem vorliegenden Beispiel auf ähnliche Weise wie beim Wort „salma“, das gleichzeitig mit dem Quint-Oktav-Klang beim Erblicken der Toten im ersten Simone-Fiesco Duett (Abb. 4-1) ertönt. Der hier vorhandene Quint-Oktav-Klang erklingt in dem Moment, in dem das Wort „ciel“ (Himmel) von Amelia gesungen wird und legt somit die Verschmelzung adäquater musikalischer und textlicher Ereignisse dar.

---

<sup>47</sup> Vgl. Klavierauszug (1857), S. 21.

<sup>48</sup> Vgl. Partitur S. 88 f. bzw. Klavierauszug S. 53.

Durch den Vergleich der zweiten Version von 1881 (Abb. 4-3 A) und der ersten von 1857<sup>49</sup> (Abb. 4-3 B) wird deutlich, dass der den Quint-Oktav-Klang enthaltende Takt – im Gegensatz zu den diesem vorangehenden – schon auch in der Frühfassung von Verdi genauso so gemeint war wie in der Umarbeitung von 1881: Sowohl die Tonhöhen als auch die direkte Wortsetzung mit dem adäquaten „ciel“ sind bei diesem Quint-Oktav-Klang bereits in der ersten Konzeption genauso wie in der späteren Fassung gestaltet worden. Dieser Sachverhalt macht auf sich aufmerksam, da der harmonisch-melodische Vorgang, von dem hier nur einige Takte abgebildet sind, bis hin zum Wort „ciel“ eine völlig unterschiedliche ist und sogar Divergenzen im Tongeschlecht aufweist<sup>50</sup>. Zudem verläuft auch die Fortsetzung nach dem besagten Takt mit dem Quint-Oktav-Klang unterschiedlich – wie dies aus den beiden Notenzitaten hervorgeht.

Hinsichtlich der Relevanz des Quint-Oktav-Klangs lässt sich hier also feststellen, dass während der musikalische Kontext als Harmonieprogression bis hin zum Quint-Oktav-Klang in Verdis kompositorischer Gestaltung nach 24 Jahren verändert werden durfte oder sollte, der durch die Progression erreichte wichtige Punkt selbst, samt Konnotation des Himmels mit der exakten Wortsetzung, eine Beständigkeit aufweist und damit als unverändertes Klangereignis mit seiner Konnotation feststeht.

The image shows a musical score for the character Amelia. The score is in 6/8 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics: "quan - do la pia mo - ren - te sclà - mò: Ti guar - di il ciel!". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is marked with "Amelia" at the beginning and "solenne" above the vocal line. Dynamics include "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The score ends with a large 'X' mark.

<sup>49</sup> Vgl. Klavierauszug (1857), S. 48.

<sup>50</sup> Obwohl Budden auf den Quint-Oktav-Klang keinen Bezug nimmt (aber den auf diesen hinleitenden harmonischen Vorgang in den Notenbeispielen länger illustriert als die hier abgebildeten), wird auch in seiner Analyse auf die Divergenz zwischen den beiden Fassungen hingewiesen. Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 289 f. Hierbei gibt er für die Version von 1881 an, dass „the effect like a descent into some mysterious abyss“ sei. Ebd., S. 289.

Abb. 4 – 3 A G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Amelia *pp* *f solenne*

quando la pia mo - ren - te scl - a - mo: Ti guardi il ciel.

*dolcis.* *rall.*

Abb. 4 – 3 B G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1

Vergleichbar sind auch die allerletzten Worte der gesamten Oper (Abb. 4-4), die den bereits gestorbenen Dogen betreffen und mit ihrem zweifachen inhaltlichen Bezug die Themenfelder Tod und Gott berühren. Dies konkretisiert sich in der Antwort des Chores: „Pace per lui!“ auf Fioscos Verkündung, dass Simon Boccanegra bereits tot ist („È morto...pace per lui pregate“)<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Vgl. Partitur S. 400 f. bzw. Klavierauszug S. 246.

Fiesco

pa - ce per lui pre - ga - te!..

(Tutti s'inginocchiano)

C O R O

Pa - ce per lui! pa - ce per  
 Pa - ce per lui! pa - ce per  
 Pa - ce per lui! pa - ce per

ppp

pp

f

ppp

f

ppp

Campana

lui!

lui!

lui!

Pno.

X X X X

Fine dell'Opera

Abb. 4–4 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Auch diese um ewigen Frieden erbittende „Pace per lui“-Aussage des Volkes artikuliert sich als eine die Terz eines Dreiklangs missende „blutleere“ Quint des Chores (mit dem gleichzeitigen Hinweis in der Partitur, dass alle niederknien). Diese Quint erklingt in ihrer Aufstellung in einer hohen und einer tiefen Lage bzw. bei gleichzeitigem Spielen des Orchesters insgesamt als Quint-Oktav-Klang auf dem Grundton *as*. Auch an dieser Stelle

ist die Frühfassung von 1857 identisch mit der endgültigen Version von 1881<sup>52</sup>. Durch den „Pace per lui!“-Ruf wird indessen nicht nur ein Bezug zum nunmehr unwiderruflichen Tod des Dogen sichtbar, sondern auch zum Faktor des Religiösen – was auch durch den instrumentatorischen Einsatz der Campana verdeutlicht wird<sup>53</sup>. Die von Teresa Klier in den Takten 15 ff. und 21 ff. von „Lux aeternam“ im Verdischen *Requiem* als Parallele genannte Stelle, die bezüglich der Ähnlichkeit im Rhythmus bzw. in der Instrumentierung erwähnt wird<sup>54</sup>, bildet auch nicht nur in den von der Autorin erwähnten Aspekten eine überzeugende Parallele, sondern auch hinsichtlich des deklamatorischen Einsatzes auf der gleichen Tonhöhe des Solo-Basses.

Dass das Auftreten des Quint-Oktav-Klangs an dieser Stelle möglicherweise weniger überraschend wirkt und – wenn überhaupt – dann bloß in einem geringeren Maße mit einer Wahrnehmung von etwas Außergewöhnlichem einhergeht, könnte mit der Platzierung der „leeren“ Quinte als in enger Verbindung mit Musik sakraler Art stehender Abschluss-Klang zusammenhängen<sup>55</sup>. Wenn Asioli in seinem *Il Maestro di Composizione* bei der Behandlung des Dreiklangs der Tonika anmerkt, dass der Klang mit der „Enervierung“ (im Sinne von Entkräftung, Energielosigkeit, Kraftlosigkeit) der Quinte und dem Fehlen der Terz nicht zum Anfang oder zum Ende eines Stücks passe<sup>56</sup>, so konnte dies auch zu seiner Zeit nicht als ein für jede Gattung und jeden Stil gültiges allgemeines Richtmaß aufgefasst werden.

Viermal wird dieser Quint-Oktav-Klang durch die erste Note *fes* eines wiederholten „Seufzers“ in der Flöte, den zweiten Violinen und den Celli „verfärbt“. Der „Seufzer“ findet dabei immer zur Quinte *es* zurück, bis in den letzten, noch einmal tiefer gesetzten Quint-

<sup>52</sup> Ein Unterschied betrifft dabei den Chor, welcher von dem Männerchor mit Tenor- und Bassstimmen der ersten Version zu gemischtem Chor mit zusätzlichen Sopranen in der endgültigen Fassung von 1881 ergänzt wurde. Vgl. Klavierauszug (1857), S. 243. Vgl. dazu auch Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 328. Siehe auch Cordell, *Orchestration*, S. 222 f.

<sup>53</sup> Vgl. dazu auch Kliers Anmerkung bezüglich der ähnlichen Verwendung der *Campana dei morti* im *Coro dei moribondi* in *Il trovatore*, Klier, ebd., S. 43, Anm. 65.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 43, Anm. 64.

<sup>55</sup> Ohne, dass in diesem Rahmen einem theoretisch-geschichtlichen Entwicklungszusammenhang von Schlussklängen und gattungsspezifischen Eigenschaften nachgegangen werden kann, sei hier angemerkt, dass der Quint-Oktav-Klang als ein im hochmittelalterlichen und im Renaissance-Kontrapunkt möglicher Schlussklang, in Schlussbildungen – auch von separaten Abschnitten – in sakralen Werken auch später überlebte. Um nur einige solche Werke zu erwähnen, von denen es als wahrscheinlich gilt, dass sie Verdi bekannt waren, sind Schlussbildungen – ggf. von einzelnen musikalischen Einheiten – mit Quint-Oktav-Klängen z.B. im XVIII. Psalm (*Coeli enarrant*) von Benedetto Marcello (*Estro poetico-armonico*) zu beobachten (zu Verdis Bekanntschaft mit dem Werk vgl. Marvin, *Verdi*, S. 34 bzw. Anmerkung 36 auf S. 34 f.) sowie im *Kyrie* von W. A. Mozarts *Requiem* (zu Verdis Bekanntschaft mit dem Werk siehe Magnani, *L'ignoranza*, S. 253). Auch ohne schlussbildende Funktion spielt die reine Quint als „leeres“ Intervall eine auffällige Rolle in der *Grande messe des morts* von Hector Berlioz (zu Verdis Bekanntschaft mit dem Werk vgl. Hanslick, *Tagebuch*, S. 26 f. Zur Relation Verdi-Berlioz vgl. jedoch auch Buddens Anmerkung, dass es einen Beweis dafür, dass Verdi die Totenmesse von Berlioz kannte, nicht gebe, Budden, *Verdi*, S. 327).

<sup>56</sup> „La snervatezza della 5.<sup>a</sup> e la mancanza della 3.<sup>a</sup> fanno sì che una tale conformazione non conviene ne al principio, ne al fine del pezzo.“ Asioli, *Il Maestro*, Bd. 1, S. 56.



Oktav-Klängen – den letzten Klängen der Oper überhaupt – die Dürsterkeit des Todes anklingt. Diese Dürsterkeit des Klanges bezeugt auch Uwe Schweikert, wenn er zu diesem Schluss schreibt: „Fahler, finsterer als dieses im offenen Ausgang mit leeren Quinten schließende Finale ist in der Operngeschichte zuvor noch kein Werk erkungen“<sup>57</sup>. Buddens Wortwahl als „the sense of darkness and mourning“<sup>58</sup> bei der Beschreibung des Endes der Oper zeugt ebenfalls von der unmissverständlichen „Todes-Wirkung“ der letzten Takte.

Teresa Klier plädiert auch trotz fehlender Flöte und Oboe für eine Bezeichnung der Besetzung des End-Quint-Oktav-Klangs als „Tutti“, „da sie den typischen dumpfen und ausdrucksleeren Charakter des Tutti hat. Durch die fehlende Terz im Quint-Oktav-Klang wird die Leere noch betont“<sup>59</sup>. In dem Punkt der Leere des Quint-Oktav-Klangs stimmt also die Aussage der Autorin mit jener schon oben zitierten von Josef Loschelder<sup>60</sup> überein. Dabei muss angemerkt werden, dass Kliers Begriff „ausdrucksleerer Charakter“ in dem Fall korrekt ist, da er sich direkt auf den Tod selbst oder den Charakter einer verstorbenen Person bezieht – unabhängig vom allgemeinen Charakter eines jeden *Tutti*. In Hinblick auf den Begriff „Ausdruck“ (zu verstehen als Übertragung von textlichen oder Handlungs-Inhalten in eine musikalische Sprache) wird dagegen die Feststellung notwendig, dass der leere Quint-Oktav-Klang wie bereits erläutert, gerade eines der bedeutsamsten Mittel von Verdi ist, die dazu eingesetzt werden, einen semantisch möglichst präzisen Ausdruck zu erreichen.

Ein diesen Takten vorangehender Quint-Oktav-Klang<sup>61</sup> (Abb. 4-5), ebenfalls auf einem *as* als Grundton, findet sich von den Streichern und von den Singstimmen der Amelia und des Gabriele in hoher Lage. Und auch an dieser Stelle ist der Quint-Oktav-Klang bereits in der Version von 1857 der gleiche<sup>62</sup>. Der Einsatz einer – mit Loschelders Ausdruck (vgl. weiter oben) – „blutleeren“ Wirkung durch die Quint wird von Verdi für den Moment reserviert, in dem die Wahrnehmung des Todes seitens Amelia und Gabriele zu vermuten ist: Sie sinken auf die Knie vor dem leblosen Körper des Dogen (in der Partitur: *S'inginocchiano davanti al cadavere*), während sie ein wiederholtes „Padre!...“ singen, bevor Fiesco auf gleicher Tonhöhe dem Volk Gabriele Adorno als den neuen Dogen verkündet.

---

<sup>57</sup> Uwe Schweikert: „Simon Boccanegra“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 470-482, hier S. 480.

<sup>58</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 328.

<sup>59</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 45.

<sup>60</sup> Vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 88 f.

<sup>61</sup> Vgl. Partitur S. 399 f. bzw. Klavierauszug S. 245 f.

<sup>62</sup> Vgl. Klavierauszug (1857), S. 242.

(S'inginocchiano davanti al cavadere.)

Amelia  
Pa - dre!.. pa - dre!

Gab.  
Pa - dre!.. pa - dre!

Fiesco (Si dirige al balcone, seguito da senatori e paggi che alzan le faci accese.)  
Geno - ve - si!.. InGa-brie - leAdorno il vostro do-ge or accla - ma - te.

Abb. 4–5 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Sehr interessant und von den anderen beiden Beispielen zum Teil divergierend ist die Stelle mit den beiden hintereinander folgenden Quint-Oktav- (auf *g*) bzw. Quint- (auf *c*) Klängen am Anfang des dritten Aktes. Die besagten Klänge entstehen, wenn der Chor im Paolo-Fiesco Dialog hinter der Szene mit dem Hochzeitshymnus beginnt<sup>63</sup> (Abb. 4-6).

Poco più lento ♩ = 80 *cupo* *morendo*

Paolo  
Ei for - se già mi pre-ce - de nel - l'a - vel!

Coro interno  
S.  
C. Dal

Poco più lento ♩ = 80 *poco rall.* *ppp* *morendo*

<sup>63</sup> Vgl. Partitur S. 340 bzw. Klavierauszug S. 208.

Abb. 4 – 6 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Der Unterschied zu den bisher behandelten Beispielen besteht darin, dass diese Stelle dadurch, dass die Handlung auf zwei zeitgleich verlaufende Ereignisse Bezug nimmt, quasi einen Schnittpunkt der zwei – in diesem Fall sich überlappenden – Aspekte der Konnotation signalisiert. Dadurch werden die Aspekte Tod und Gottesthematik nicht nur ineinander verflochten, sondern auch einzeln miteinbezogen. (Diese Überlappung und somit die dadurch zustande gekommene Doppelfunktion des Klanges ist in der Frühfassung von 1857 noch nicht vorhanden, da dort die Reihenfolge der einzelnen Szenen eine andere ist<sup>64</sup>.)

Dass der simultane Verlauf der Hochzeitschor und des Paolo-Fiesco Dialogs ein Teil der Planung der späteren dramaturgischen Konzeption war, wird in Boitos Brief an Verdi während der Umarbeitung der Oper im Februar 1881 ersichtlich: „Doch machen Sie mir heute einen Vorschlag, der mir sehr praktisch erscheint: Den Akt mit dem fernen Hochzeitsgesang beginnen [...], während sich auf der Bühne der ganz schnelle, aber unentbehrliche Dialog Fiescos und *Paolos* abspielt“<sup>65</sup>.

Eine doppelte Einbeziehung des Todes in diese Szene wird einerseits durch die Situation des Protagonisten Paolo sichtbar, der zum Tode verurteilt wurde und hier von den Wachen begleitet wird, und andererseits durch den Inhalt seiner Aussage im Dialog mit Fiesco: Paolo berichtet hier von dem baldigen Tod des von ihm selbst vergifteten Dogen. Buddens Formulierung deutet eindeutig das musikalische Vorhandensein des Todes-Bezugs in Verbindung mit dem Religiösen an, insofern als er von einem Todesgebet durch den hier

<sup>64</sup> Der Hochzeitschor, eigens betitelt als „Coro Nuziale“, spielt sich noch vor dem Dialog von Paolo und Fiesco ab, vgl. Klavierauszug (1857), S. 210, vgl. auch Cordell, *Orchestration*, S. 210.

<sup>65</sup> Aus dem Brief von Boito an Verdi, Mailand, 7. Februar 1881, in: Busch (Hrsg.), *Boito Briefwechsel*, S. 119. (Hervorhebung orig.). Siehe auch Sopart, *Boccanegra*, S. 179.

einsetzenden Hochzeitschor schreibt: „The soft string chords at ‘Ei forse già mi precede nell’avel’ carry a suggestion of prayers for the dead while at the same time making a seamless transition to the offstage bridal chorus [...]“<sup>66</sup>. Auch Andreas Soparts Formulierungen deuten eine Bezugnahme des Hochzeitschores einerseits auf den Tod des Dogen<sup>67</sup> und an anderer Stelle seiner Abhandlung auch auf den Tod von Paolo an, indem der Autor schreibt, dass der Hochzeitschor „sich nun für Paolo als Flucherfüllung und ‘Grabgesang’ erweist“<sup>68</sup>.

Die Autorin der vorliegenden Arbeit möchte dabei darauf aufmerksam machen, dass der Tod in diesem Fall von seinem meistens mitschwingenden Gottes- oder Himmels-Aspekt einiges verliert und dadurch den Eindruck eines Todesgesanges hier wenig unterstützt: Dass es sich um den Tod Paolos, des gemeinen arglistigen Intriganten handelt („Paolo ist von Anfang an ein skrupelloser, machtbesessener, nur auf den eigenen Vorteil ausgerichteter [sic] Plebejer, der vor nichts zurückschreckt“<sup>69</sup>), trägt dazu bei, dass eine sonst automatisch hervorgerufene Verknüpfung vom Tod zum Himmel hier auf jeden Fall schwächer oder sogar ganz abwesend ist. In diesem Sinne wird die Verflechtung von Sterben und Himmel auch bezüglich des verkündeten baldigen Todes von Boccanegra, dessen Bild den Zuhörern in Paolos gemeiner Interpretation dargeboten wird, durch die verächtliche Darstellungsweise eher ausgeklammert.

Indessen hat auch der Quint-Klang *c-g* an der weiter oben zitierten Stelle (Abb. 4-6) auch hinsichtlich der mit ihm verbundenen Konnotationen eine überlappende Funktion: Mit seinem im ganzen Takt andauernden Notenwert gehört er beiden Abschnitten an und stellt auch im Klangereignis einen Schnittpunkt des Schlusses von Paolos todesverkündendem Satz und des Einsatzes der Hochzeitshymne dar. Das Vorhandensein der Gottes- und Himmelsthematik ist also durch den Segenswunsch („Dal sommo dalla sfera proteggili, Signor“) offenbar präsent und im semantisch zweifach beladenen Quint-Klang mindestens in gleichem Maße wie der Todesaspekt wahrnehmbar.

---

<sup>66</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 323.

<sup>67</sup> „Unmittelbar nach diesen Worten [nach Paolos Worten: ‘Ei forse già mi precede nell’avel!’], Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] erklingt aus dem Hintergrund a cappella der Frauengesang ‘Dal sommo delle sfere’, den das Publikum zu Beginn noch nicht als Hochzeitschor identifizieren kann, sondern eher auf Simonese nahen Tod (‘avel’) beziehen wird.“ Sopart, *Boccanegra*, S. 186.

<sup>68</sup> Ebd., S. 180. Des Weiteren verweist Sopart auf motivische Ähnlichkeiten zwischen den Details des Hochzeitschores und Paolos Partie und plädiert für eine Auffassung vom „Weiterwirken des Fluches bis zu Paolos letztem Auftreten vor seiner Hinrichtung“, ebd., was der Autor durch ein Skizzenblatt Boitos bestätigt sieht, welches eine – in der endgültigen Fassung dann doch gekürzte – Variante von Paolos Text enthält, in der Paolo die Hochzeit auch als seine eigene „maledizione“ deutet. Vgl. ebd.

<sup>69</sup> Lotte Thaler: „Späte Wahrheit. Die unwissenden Protagonisten in *Simon Boccanegra*“, in: Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder (Hrsg.): „*Die Wirklichkeit erfinden ist besser*“. *Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi*, Stuttgart (Metzler) 2002, S. 187-192, hier S. 190.

Ebenfalls in Verbindung mit einer religiösen Stimmung, jedoch ohne Beteiligung des Todesaspekts ist der Quint-Klang in mehreren Registern im vierten Takt des *Sostenuto religioso*-Teils im Gabriele-Fiesco-Duetts im ersten Akt hörbar<sup>70</sup> (vgl. Abb. 3-1 im Kapitel *Quintparallelen*). Es handelt sich dabei um den Akt des Segens: Fiesco segnet den jungen Gabriele Adorno („Vieni a me, ti benedico nella pace di quest’ora“). Wie auch an Verdis Tempo-Anweisung mit Einbeziehung des Wortes *religioso* nachzuvollziehen ist, war hier die kompositorische Intention vorhanden, eine dem Text entsprechenden sakrale Stimmung zu erzeugen. Dafür werden von Verdi – auch abgesehen von dem besagten Quint-Klang – bestimmte satztechnische Maßnahmen eingesetzt, die zu dieser Atmosphäre verhelfen, so z.B. der Orgelpunkt, die an den formalen Aufbau eines Chorals erinnernde Gliederung, die ebenfalls choralartige akkordische Begleitung<sup>71</sup>, und, wie in der bisherigen Untersuchung bereits nachvollzogen werden konnte, die Quintparallele. Der Quint-Oktav-Klang als „archaisches Element“ wird von Teresa Klier angedeutet: Die Autorin verweist darauf, dass „[v]erschiedene Details [...] eine religiöse Atmosphäre [erzeugen]“<sup>72</sup>, aber „[d]ie eigentlichen ‘archaischen’ Elemente [...] in satztechnischen Einzelheiten [liegen]“<sup>73</sup>. Unter diesen wird die Existenz des Quint-Oktav-Klangs als Abschluss einer Phrase erwähnt<sup>74</sup>.

Von dem bisher beschriebenen Konnotationsrahmen abweichend, jedoch auffällig wirken jene Quint-Klänge im ersten Akt in *Simon Boccanegra*, die in einem Blechbläsersatz von 4 internen Trompeten erklingen und im Anschluss an das oben bereits behandelte Fiesco-Gabriele-Duett das Erscheinen des Dogen ankündigen<sup>75</sup>. Solche Blechbläser-Signal-Quinten haben nicht nur hier, sondern auch in Verdis weiteren Kompositionen keine subtilere Konnotation als das Signalisieren der Ankunft einer hohen Person – ähnlich hören wir sie auch im 3. Akt in *Otello*<sup>76</sup> von paarweise spielenden (internen) Trompeten bei der Ankündigung des Botschafters der Republik Venedig. In diese Reihe der Blechbläser-Signal-Quinten gehören aber z.B. auch jene „Hornquinten“ der Blechbläser, die in der instrumentalen Überleitung von „Quando Judex est venturus, Cuncta stricte discussurus“ zur Episode „Tuba mirum spargens sonum“ in der Sequenz *Dies irae* im *Requiem*<sup>77</sup> zwar nicht

<sup>70</sup> Vgl. Partitur S. 126 bzw. Klavierauszug S. 76.

<sup>71</sup> Teresa Klier behandelt dieses Duett in *Simon Boccanegra* im Kapitel „Choralartig-akkordische Begleitung“ in ihrer Abhandlung, vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 108 ff.

<sup>72</sup> Ebd., S. 108.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 110.

<sup>75</sup> Vgl. Partitur S. 129 f. (Quinten erst auf S. 130) bzw. Klavierauszug S. 78 f.

<sup>76</sup> Vgl. Partitur S. 388 sowie 390 ff.

<sup>77</sup> Vgl. Partitur S. 40 bzw. Klavierauszug S. 37, T. 115 f.

von Hörnern, sondern von Trompeten und Posaunen (+ der Ophikleide) erklingen und sich im gesamten Blechbläsersatz insgesamt als Quint-Oktav-Klänge realisieren.

### 4.3 Der Quint- und Quint-Oktav-Klang in Verdis weiterem Schaffen

#### 4.3.1 Quint- und Quint-Oktav-Klänge als Konnotation mit Tod und Religiösem

Jene Nachvollziehbarkeit einer recht fest umrissenen Konnotation des Quint- und Quint-Oktav-Klangs, welche sich in *Simon Boccanegra* mit ziemlicher Anschaulichkeit als Bezug zu Religiösem und dem Tod feststellen lässt, findet sich auch im weiteren Œuvre von Verdi.

Die in *Stiffelio* vorhandenen Quint-Klänge treten in Verbindung mit der Konnotation von Religiösem in einer ziemlich langen Passage im Stiffelio-Lina Duett im dritten Akt<sup>78</sup> in Erscheinung (Abb. 4-7). Die jeweils mit einer chromatischen Vorschlagsnote versehenen Klänge in den Fagotten und den tiefen Streichern, welche ihren „leeren“ Charakter dadurch bewahren, dass die Singstimme, die Klarinette und ein Solo-Cello dabei ebenfalls lang ausgehaltene Töne auf der Quinte darstellen, erklingen zur Partie der Lina, die ihren von ihr betrogenen Ehemann, den Priester, um Verzeihung bittet. Der Text, zu dem die Quint-Klänge mit Grundtönen *e* bzw. *c* hörbar werden, stellt den Kontext von Kirchlichem als Teil der Himmelsthematik dar. Dadurch, dass Lina in ihrem Text betont, dass sie sich nicht als Ehefrau an den Mann, sondern als Sünderin an den Heiligen wende, der das Tor zum Himmel öffne, wird der religiöse Bezug noch mehr hervorgehoben: „Non allo sposo volgomi, ma all'umo di santo zelo... Ei fino dal patibolo a' rei dischiuse il cielo...La donna piú non supplica, (qui la colpevol sta...)“. Wenn Budden zu dieser Stelle schreibt: „Her melody is notable for its idiomatic use of hollow harmonies“<sup>79</sup>, so sind damit natürlich die „leeren“ Quint-Klänge gemeint, die tatsächlich noch öfters in der Oper in Zusammenhang mit Lina zu hören sind. Diese Charakterisierung von Budden muss hier allerdings um den Punkt ergänzt werden, dass die Verwendung dieser „hohlen Harmonien“ in der Konnotation mit Religiösem und der Todesthematik begründet ist – wie dies weiter unten zu sehen sei wird<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Vgl. Partitur S. 377 f. bzw. Klavierauszug S. 308 f., T. 170-71, 173-75, 177-80.

<sup>79</sup> Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 470.

<sup>80</sup> In die entsprechende Szene in *Aroldo* übernimmt Verdi (bei geringfügig verändertem Text) den Einsatz von Quint-Oktav-Klängen, wobei er Linas *Cantabile* für Mina um einen Ganzton höher, nach Fis-Dur transponiert und die Quint-Oktav-Klänge schon in T. 8. zum letzten Mal erklingen lässt. Auch an der Instrumentation ändert der Komponist, indem er auf das Solo-Cello verzichtet und die Kantilene außer den Klarinetten auch von den Flöten und dem ersten Fagott „mitsingen“ lässt. Vgl. Partitur S. 445 ff. bzw. Klavierauszug S. 180 f., ab Ziff. 25.

Andante sostenuto ♩ = 69

Lina *con passione*

Non al - lo spo - so vol - go - mi, ma al - l'uo - mo del Van -

*con espressione*

ge - lo... Ei fi - no dal pa - ti - bo - lo a' rei di - schiu - de il

cie - lo... La don - na più non sup - pli - ca,

Abb. 4 – 7 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3

Ebenso zweifellos ist der Bezug zum Religiösen in *Stiffelio* bei den viel selteneren „leeren“ Quinten in der Orgel in dem im 3. Akt direkt anschließenden Gebet (*Preghiera e Finale Ultimo*)<sup>81</sup> (Abb. 4-8), das nach dem Orgelvorspiel als „Non punirmi, Signor“ von Dorote, Federico und dem Chor (bzw. als „Confido in Te“ von Lina) begonnen wird und das

<sup>81</sup> Vgl. Partitur S. 397 bzw. Klavierauszug S. 322, T. 20 bzw. 24.

laut Szenenbeschreibung der Partitur im Inneren einer gotischen Kirche spielt. (Für Dennig-Jaschke ist diese Stelle mit dem Text des Gebets aus psychologischer Sicht eine äußerst relevante, denn: „Diese Angewiesenheit auf das Wohlwollen eines übermächtigen Vaters, die Angst vor der Vernichtung durch den Vater, ist das eigentliche Thema dieser Oper“<sup>82</sup>.)

The image shows a musical score for 'Organo pieno' from G. Verdi's opera 'Stiffelio', Act 3. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 8/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of several measures. In the bass line, there is a prominent interval of a fifth (quinte) between the notes G2 and D3. Two 'X' marks are placed below the bass line at measures 4 and 7, indicating specific points of interest.

Abb. 4 – 8 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3

Es ist eine der Szenen in Verdis Opern, in denen die Instrumentierung mit der Orgel als ein unmissverständliches Signal für den religiösen Bezug im Sujet fungiert und wo „die Orgel als kirchenmusikalisches Instrument nicht nur das Gebet an sich [charakterisiert], sondern auch den Schauplatz der hinter der Bühne sich abspielenden Handlung, den Kirchenraum“<sup>83</sup> – wie von Teresa Klier festgehalten wird. Die „Leere“ der Quinte wird auch durch den anschaulichen Gegensatz zu der nachfolgenden Chromatik in einer der Stimmen noch durchgreifender – wobei angemerkt werden muss, dass die an zwei Stellen auftretende Quarte eine ähnlich hohle Wirkung im Klang hat, wodurch sie die Auffälligkeit der Quinte als ausgesuchte konkrete Erscheinung etwas schwächen kann.

In der als *Aroldo*<sup>84</sup> überarbeiteten Oper erscheint die etwa entsprechende *Scena e Preghiera* im 4. Akt in einem vollkommen anderen musikalischen Kontext mit polyphoner Satztechnik<sup>85</sup> ab dem eigentlichen Gebet „Angiol di Dio, custode mio, prega per me“ (Abb. 4-9). Auch hier wird jedoch die konsequente Relation des kompositorischen Einsatzes einer Quinte und eines gleichzeitigen sakralen Kontextes deutlich, indem im vierten Takt der Abbildung der besagte „leere“ Klang mit Grundton *as* und der darüber erklingenden Quinte *es* im Chor erkennbar ist. (Eine weitere kurze Quint als vereinzelt Intervall ist sogar auch im weiteren Verlauf des Gebets präsent und zwar auch hier konsequent auf die gleiche

<sup>82</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 172.

<sup>83</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 106.

<sup>84</sup> Vgl. Partitur S. 500 bzw. Klavierauszug S. 206 f.

<sup>85</sup> Vgl. dazu auch Buddens Beschreibung: „a beautifully fashioned four-part canon in unison and at the octave, with each of the three choruses entering at intervals of two bars; but it is not a continuous piece of contrapuntal writing, which would have been ridiculous in the present context“, Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 353.



Quinte auf *as* Bezug nehmend, wo das *as* im Tenor und im Bass liegenbleibt, während der Sopran in die Quinte *es* springt<sup>86</sup>.)

The image shows a musical score for Act 4 of Verdi's *Aroldo*. It features four vocal staves: Soprano (Sop.), Tenor (Ten.), Basses (Bassi), and another Tenor (Ten.) part. The lyrics are: "An-giol di Di-o, cu-sto-de mi-o, pre-ga per me." The Soprano part has a dynamic marking of *dim.* and a fermata over the final notes. The Tenor and Bass parts also have dynamic markings and fermatas. The second Tenor part has three 'X' marks above it, indicating a specific performance instruction. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Abb. 4–9 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 4

Bei der folgenden Quint-Stelle in *La Battaglia di Legnano*<sup>87</sup> ist ebenfalls Orgel hörbar (Abb. 4-10). Ähnlich, wie wir es im Gabriele-Fiesco Duett (*Sostenuto religioso*) in *Simon Boccanegra* beobachten konnten, verhält es sich auch mit der *Preghiera* am Beginn des 4. Akts von *La Battaglia*: Satztechnische Phänomene wie die „leere“ Quint bzw. die Quintparallele, die beide die Konnotation des Religiösen tragen können, befinden sich gleichzeitig in der musikalischen Verwirklichung derselben Szene (vgl. auch Kap. *Quintparallelen* in der vorliegenden Arbeit).

Hinsichtlich ihrer konnotativen Rolle ist diese Quinte jedoch nicht unproblematisch. Im Gebet „Deus meus, pone illus et rotam“ – vorgetragen von Bass-Stimmen der Mönche im Chor hinter der Bühne –, das vom Gottesdienst in der Kirche nach draußen dringt, wird der lateinische Psalm-Text<sup>88</sup> mit Texten – und zwar auch mit Gebeten – in italienischer

<sup>86</sup> Vgl. Partitur S. 502, T. 2 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 208, T. 5 auf der Seite.

<sup>87</sup> Vgl. Partitur S. 467 bzw. Klavierauszug S. 206.

<sup>88</sup> Budden gibt hier den 83. Psalm an, vgl. Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 412; Grempler den 82. und in Klammern den 83., vgl. Martina Grempler: „La battaglia di Legnano“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 411-417, hier S. 414 f.

Sprache vereint<sup>89</sup>. So wird an der besagten Stelle, die im kurzen Abschnitt eines halben Takts die „leere“ Quint als Duodezime präsentiert, durch Imeldas Stimme ein italienischer und in der Stimme der Bässe ein lateinischer Text hörbar. Die beiden Frauen unterhalten sich flüsternd (*sotto voce*), und für die Vortragsweise ist *parlante* angegeben – trotz, dass die Tonhöhen genau notiert sind. Es ist für ein rezitatives Verhalten nicht ungewöhnlich, vom instrumentalen Bass aus auf der Quinte zu deklamieren (vgl. Unterkap. *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens*), daher wäre hier eine Deutung der Quinte als ein ausschließlich für den Ausdruck religiöser Gestimmtheit eingesetztes technisches Mittel verfehlt. Richtiger scheint eine Auffassung, dass die Quinte – sofern sie tatsächlich auf der Tonhöhe *fis* erklingt – über ihre rezitativische Funktion hinaus dazu beitragen kann, die religiöse Atmosphäre zu verstärken, wenn Imelda ihren praktisch veranlagten Text über Arrigos Flucht in üblicher Rezitativ-Beschaffenheit in schnellen Noten repetiert, während die sakrale Gestimmtheit dabei vor allem durch den Psalm-Text des Männerchors und durch die diesen im Unisono begleitende Orgel entsteht.

(parlando sotto voce ad Imelda)

Lida  
Sei certa dunque?..

Imelda (parlante e sotto voce)  
Non temer: fu visto uscir dal fiume illeso, e raggiunger le squadre.

Coro interno Bassi  
sti - pu - lam an - - te fa - ciem ven - ti

voce sola

Abb. 4 – 10 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 4

<sup>89</sup> In Zusammenhang mit dem Risorgimento und dem patriotischen Kolorit der Oper beschreibt Martina Grempler, dass diese Idee, lateinischen und italienischen Text im 4. Akt zusammen zu verwenden, von Verdi stamme und vermutlich mit einem Legitimations-Wunsch des Kampfes für das Vaterland durch die Kirche in Zusammenhang gestanden habe. Vgl. Grempler, *Battaglia*, S. 415.

Die beinahe überraschend vereinzelt erscheinende Quinte von lediglich zwei Holzbläsern (erster Klarinette und erstem Fagott) im ersten Finale von *Luisa Miller*<sup>90</sup> (Abb. 4-11) verdeutlicht bereits in Verdis früher Schaffensperiode die Konnotation des besagten satztechnischen Phänomens mit dem Vorhandensein eines Gottes-Aspekts im Sujet. Die Quinte erscheint wie ein Signal des Erwähnens von Gott, während Miller seine sich zu Walters Füßen werfende Tochter Luisa wieder aufrichtet und stolz die Erklärung abgibt, dass sie nicht vor einem Menschen, sondern einzig und allein vor dem wahren Gott niederknien solle („A quel Dio ti prostra innante...“). Diese Gott unmittelbar thematisierende Äußerung – die *grandioso* gesungen wird – wird direkt von der erwähnten separaten und mit einem Akzentzeichen versehenen „leeren“ Quinte der beiden Holzbläser eingeleitet.

X

Abb. 4 – 11 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1

Die Quinte bzw. der Quint-Oktav-Klang wird auch in *La forza del destino* mit dem Religiositäts-Aspekt im Gebet konnotiert (Abb. 4-12)<sup>91</sup>. So hören wir die „leere“ Quinte der Pilger immer wieder mit dem teilweise gleichen textlichen, aber auch musikalischen Wendung vom Chor in der *Preghiera* im zweiten Akt erklingen. Bezeichnenderweise wird bereits die erste Quint (die in einem *a cappella* Satz der Männerstimmen auch an etwa an „Hornquinten“ erinnert) mit dem Wort „Signor“ verknüpft – als unmissverständliches Zeichen von Gott, bevor das zweite Glied von „pietà“ ebenfalls in einer tonhöhenmäßig gleichen Konstellation mit der Quinte schon auch von den hinzugekommenen Frauenstimmen erklingt.

<sup>90</sup> Vgl. Partitur S. 215 bzw. Klavierauszug S. 181, T. 239.

<sup>91</sup> Vgl. Partitur S. 149 bzw. Klavierauszug S. 74.

Im weiteren Verlauf der *Preghiera* lässt Verdi diese Verknüpfung der Quinte mit denselben Tonhöhen *d* und *a* einerseits und mit den Worten „Signor pietà“ andererseits an mehreren Stellen erklingen<sup>92</sup>. Und wie auch den Abbildungen zu entnehmen ist, gilt dies auch bei der Änderung der Taktart auf 12/8 und wenn auf diese Verknüpfung nicht vom Chor, sondern von Solisten Bezug genommen wird (Abb. 4-13 A)<sup>93</sup> sowie bei einem weiteren Einsatz des Chors der Pilger am Ende der *Preghiera* (bei *Più animato*) bei dem gänzlich homophon gestalteten Satz „Santo Spirto Signor, pietà“ (Abb. 4-13 B)<sup>94</sup>.

Andante sostenuto ♩ = 56

CORO DI PELLEGRINI

Sopr. I. (lontani) Pie - tà di noi.

Sopr. II. (lontani) Pie - tà.

Ten. (lontani) Pa - dre E-terno, Si - gnor, ... pie - tà di noi.

Bassi Pa - dre E-terno, Si - gnor, ... pie - tà di noi.

Abb. 4 – 12 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2

Leo. pie - tà, pie - tà,

Prez. pie - tà, pie - tà,

Tra. pie - tà, pie - tà,

Stud. pie - tà, pie - tà,

Abb. 4 – 13 A G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2

<sup>92</sup> Über die auch abgebildeten Stellen hinaus vgl. noch Partitur, S. 150, T. 2 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 76, T. 3 auf der Seite, im Satz: „Divon Figlio Signor, „pietà di noi“; Partitur S. 151, T. 2-3 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 78, T. 2 auf der Seite, im Satz: „Santo Spirto Signor, pietà di noi“; sowie S. 160, T. 3-4 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 89, T. 1 auf der Seite, im Satz: „Uno e Trino Signor, pietà“.

<sup>93</sup> Vgl. Partitur S. 159 bzw. Klavierauszug S. 87.

<sup>94</sup> Vgl. Partitur S. 160 bzw. Klavierauszug S. 88.

PELLEGRINI

San - to Spir - to Si - gnor, pie - tà.

San - to Spir - to Si - gnor, pie - tà.

San - to Spir - to Si - gnor, pie - tà.

Abb. 4 – 13 B G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2

Bei einer weiteren Stelle im zweiten Akt lässt eher der Handlungsmoment denn der unmittelbar erklingende Text auf die Verknüpfung der „leeren“ Quinten mit dem Religiösen schließen. Wenn Pater Guardian Leonora zum Vertrauen in das Kreuz ermutigt („venite fidente alla croce...“) – womit auch Akzent-Quintparallelen einhergehen –, kniet Leonora am Fuß des Kreuzes nieder und küsst es. Zu dem im oberen Register mit Tremoli beginnenden zweigestrichenen *h* der ersten Violinen erklingen an verschiedenen Stellen, aber in jedem Takt die untere Quinte bildenden Töne auf einem *e* („Più tranquilla l’alma sento dacchè premo questa terra“)<sup>95</sup>. Die gleiche Textur mit den immer wieder zum Vorschein kommenden „leeren“ Quinten wird im Anschluss daran bei Leonoras zweitem Satz („de fantasmi lo spavento più non provo farmi guerra“) um eine Quarte höher bei ein wenig verdichteter Instrumentation übernommen<sup>96</sup>.

Die am Ende einer musikalischen Phrase eine Halbe lang anhaltende Quinte auf einem *g* zwischen Henris Stimme und den Streichern im ersten Akt in *Les Vêpres Siciliennes*<sup>97</sup> tritt in Zusammenhang mit dem Tod in Erscheinung (Abb. 4-14): Henri erzählt – auf Monforts Aufforderung hin, über seine Mutter zu berichten – von dem Tod der Mutter, die er nun vor über einem Jahr verloren habe („Ah je n’ai plus de mère! Et, depuis plus d’un an, je l’ai perdue, hélas!“). Man beachte aber auch den nach der Quinte stehenden Hinweis in der Partitur: *montrant le ciel* – was den Gestus bezeichnet, in den Himmel zu zeigen, während Henri singt, dass er seine Mutter wiederfinden werde („Je vais la retrouver“); dadurch ist offensichtlich die Begegnung im Himmel nach dem Tod angedeutet.

<sup>95</sup> Vgl. Partitur S. 228, T. 3-7 nach *Andante mosso* bzw. Klavierauszug S. 135, T. 2-6 auf der Seite.

<sup>96</sup> Vgl. Partitur S. 228, letzter Takt auf der Seite bis S. 229, T. 4 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 135, T. 7-11 auf der Seite.

<sup>97</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 146 bzw. Klavierauszug S. 78.

Hen. an, je l'ai per-du - e, hé - las! Je vais \_\_\_\_\_ la re-trou- ver! (montrant le ciel)

Abb. 4 – 14 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 1

Die Quinte als  $g-d$ , die wir eben bei Henris Klage über die tote Mutter gehört haben, konkretisiert sich noch anschaulicher bei einem ganz andersartigen Wortlaut von „Mutter“: Fast aufdringliche Quinten werden am Beginn vom späten *Stabat Mater*<sup>98</sup>, des zweiten Werks in *Quattro pezzi Sacri*, präsentiert (Abb. 4-15).

Sostenuto ♩ = 80

S. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta

C. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta

T. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta

B. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta

*mf* *f* *p dim. sempre morendo*

Abb. 4 – 15 G. Verdi, *Stabat Mater* (*Quattro pezzi sacri*)

Nach den einleitenden rein orchestralen Quinten wird die Quint im vierten ebenfalls durch den Unisono-Chor Takt erreicht, um eine zusätzliche, ein Register höhere Quinte zu

<sup>98</sup> Vgl. Partitur S. 11 bzw. Klavierauszug S. 5.

bilden; und im fünften und im siebten Takt, um als ein Quint-Oktav-Klang – und an letzterer Stelle auch als vorläufiger Ruhepunkt – zu erklingen. Der Doppelkontext von Tod und Sakralem kann hier ebenfalls durch die Thematik des Textes, den Tod Christi, als gegenwärtig betrachtet werden.

Diese Folge von reinen Quinten erinnert Budden an „Niun mi tema“ bei Otellos letztem Auftritt in der gleichnamigen Oper<sup>99</sup>. Dabei soll Buddens Feststellung hier doch eine kleine Korrektur erfahren: Obwohl ein solcher Vergleich der beiden Stellen – sowohl wegen der ähnlichen rhythmisch-metrischen Veranlagung als auch wegen der tonalen Basis – durchaus berechtigt wäre: dennoch sind jene Klänge bei „Niun mi tema“ im vierten Akt in *Otello* gar keine leeren Quintklänge, da die Terz *h* – zwar zugegebenermaßen in *pp* – ja in den Blechbläsern (3.-4. Horn, die D-Trompeten und 2. Posaune) erklingt<sup>100</sup>.

In zwei weiteren Kompositionen der *Quattro pezzi sacri*, nämlich im *Ave Maria* sowie im *Te Deum* sind Quint-Oktav-Klänge mit einer sakralen Thematik auf anschaulicher Weise miteinander verbunden.

In der Kadenzbildung der *Scala enigmatica*<sup>101</sup>, die im ersten Durchlauf des vierstimmigen *Ave Maria*<sup>102</sup> im Bass erklingt, hört man den diesen ersten Abschnitt abschließenden Quint-Oktav-Klang in einen phrygischen Schluss eingebunden mit dem Wort „Jesus“ in den drei oberen Stimmen und mit „Maria“ in der Bassstimme (Abb. 4-16). Der Quint-Oktav-Klang entsteht durch einen Terzsprung im Alt zum *g*, das seinerseits bereits vom Tenor eine Oktave tiefer gehalten wird. Dadurch wird die Quinte des Klangs nicht durch die Oktave des Grundtons, sondern durch die zweite Oktave desselben eingerahmt. Die Terz-Auflösung nach dem Quartvorhalt wirkt durch den anschließenden „leeren“ Schlussklang mit der durch den Sprung erreichten Quinte verkürzt und eher als Auflösung einer vorangehenden Dissonanz, statt – wie in Kadenzbildungen üblich – als gleichsam harmonisches Ziel in der Auflösung der Klangprogression. Es erscheint hier ein Sachverhalt, nach dem der Komponist in der Kadenz anstelle eines aus der Stimmführung

---

<sup>99</sup> „[...] die Einleitung, wo nach einer Folge bloßer Quinten im Orchester (man denkt an Otellos 'Niun mi tema') der Chor unisono ein unheimlich zerklüftetes Thema vorträgt“, Budden, *Verdi*, S. 351.

<sup>100</sup> Vgl. Partitur S. 525.

<sup>101</sup> Die Verdis Komposition zugrundeliegende „scala enigmatica“ (*c-des-e-fis-gis-ais-h-c* und rückwärts mit einem *f* anstatt von *fis*) von Professor Adolfo Crescentini erschien als musikalisches Rätsel in der *Gazetta Musicale di Milano* am 5. August 1888. Crescentini forderte die Leser auf, die Tonleiter zu harmonisieren und ihre Lösungsversuche einzureichen. Verdi betrachtete die Harmonisierung, aus der sein *Ave Maria* entstand, durchaus als musikalischen Scherz, den er weder drucken lassen noch aufführen wollte. Vgl. Uwe Schweikert: „Pezzi sacri“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 565-570, hier S. 567.

<sup>102</sup> Vgl. Partitur S. 8 bzw. Klavierauszug o. S. [S. 1], T. 16.

der vorhandenen Harmonik entstandenen Ruhepunktes mit auflösender Terz eher die Hervorhebung des „leeren“ Quint-Oktav-Klangs, der an Schluss-Bildungen in geistlichen Kompositionen erinnert, bevorzugt hat.

et be - ne - dic - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

et be - ne - dic - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

et be - ne - dic - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

A - ve, Ma - ri - a.

Abb. 4 – 16 G. Verdi, *Ave Maria (Quattro pezzi sacri)*

Die Quint-Oktav-Klänge beim Textteil „Tu Rex gloriae“ in *Te Deum*<sup>103</sup> wirken dadurch plakativ, dass sie im Unisono des Doppelchors und bei *ff* jeweils auf die stärkste betonte Zählzeit im Takt, nämlich auf Eins gesetzt sind. Sie heben dadurch den Beginn der Worte „gloriae“, „Christe“, „Patris“ bzw. „Filius“ hervor (Abb. 4-17). Diese Technik der Hervorhebung von Quint-Oktav-Klängen durch Platzierung auf die am meisten akzentuierte Zählzeit im Takt verwendet Verdi auch bei den Quint-Oktav-Klängen im *Dies irae* seines *Requiem*s. Hier kommen zu der Konnotation des Sakralen auch noch die Konnotationen der Furcht und des Bedrohlichen hinzu (Auslegung siehe weiter unten).

Auf diese Art des Ausdrucks, dass mit der Quinte inhaltlich zusammenhängende Worte durch Betonung hervorgehoben werden, verzichtet Verdi allerdings bei einer kurz nach der genannten Stelle in Erscheinung tretenden Quinte in *Te Deum*: Bei der polyphonkontrapunktischen Entfaltung des gleichen Motivs entsteht eine Quinte beim Einsatz des Soprans des ersten Chors (Textteil „Tu devicto mortis“) zwischen den Bratschen und den mit der Oboe und dem Englischhorn erklingenden Singstimmen auf die unbetonte Zählzeit Zwei<sup>104</sup>. Es sei in *Te Deum* auch noch auf einen weiteren, jedoch vereinzelt Quint-Klang

<sup>103</sup> Vgl. Partitur S. 77 f. bzw. Klavierauszug S. 50 f.

<sup>104</sup> Vgl. Partitur S. 79 bzw. Klavierauszug S. 51.



als *cis-gis* bei ebenfalls Unisono-Satz des Doppelchors im Textteil „sine peccato nos custodire“ hingewiesen<sup>105</sup>. Hier muss jedoch angemerkt werden, dass der Quinte eine konnotative Bedeutung aufgrund ihrer Position in der satztechnischen Struktur – in der sie nicht mehr Bedeutung erlangt als jedes andere Intervall – nicht eindeutig zugeschrieben werden kann.

The image shows a page of a musical score for G. Verdi's *Te Deum (Quattro pezzi sacri)*. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Tu, Rex glori-ae, Tu Rex glo-ri - ae, Cri - ste. Tu..... Patris sempi -ter- nus es Fi - li - us." The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The piano part includes chords marked with an 'X'.

Abb. 4 – 17 G. Verdi, *Te Deum (Quattro pezzi sacri)*

<sup>105</sup> Vgl. Partitur S. 96, T. 179 bzw. Klavierauszug S. 62, Takt 3 auf der Seite.

Die leisen Quint-Oktav-Klänge im Streicher-Tremolo (bzw. die durch die Quinte der Oboe und der Klarinette entstandenen Quint-Klänge) im nächsten Beispiel aus dem ersten Akt von *Aida*<sup>106</sup> (Abb. 4-18) erklingen in Zusammenhang mit dem Wort „heilig“, obgleich dies in Verbindung mit einem pragmatischen Handlungsmoment – im Bericht des Boten – und ohne eine weitere Bezugnahme auf Sakrales erfolgt. Der in den Violinen und Bratschen vorhandene Quint-Oktav-Klang *e-h-e* wird von den sonst melodischen Holzbläsern und von den Timpani an der den Bericht beginnenden Stelle „Il sacro“ ebenfalls nur durch die reine Quint unterstützt; und solange der Bote die erste Hälfte seines Satzes – über die Besetzung von Ägypten durch die Äthiopier – singt, welche sich auf den „heiligen Boden Ägyptens“ bezieht, bewegen sich seine Töne ebenfalls nur im Rahmen des besagten Klangs – sodass dadurch klangliches Phänomen und Konnotation als unmittelbare Verflechtung vermittelt werden.

<sup>106</sup> Vgl. Klavierauszug S. 27, ab T. 2 nach Ziff. O. Obwohl ab dem vierten Takt des hier zitierten Beispiels in der Partitur – vgl. S. 40, T. 5 nach Ziff. O – sich der Quint-Oktav-Klang infolge der sich von der Quinte zu einer Terz abgeänderten Bratschenstimme zu einem e-Moll-Klang verwandelt, geht die Autorin der vorliegenden Arbeit davon aus, dass dies nach aller Wahrscheinlichkeit ein Druckfehler der Partitur sein muss, während der Klavierauszug die adäquaten Tonhöhen enthält. Unterstützt wird dieser Standpunkt nicht nur vom Stimmenmaterial, durch das sich die Töne der Bratsche in den besagten Takten als unveränderte Quinte nachvollziehen lassen – vgl. Stimmenmaterial Viola, S. 7 –, sondern auch dadurch, dass Verdi die früheste Ricordi-Ausgabe des Klavierauszuges – im Archiv in St. Agata mit der Überschrift „Per Radames“, und bei Ricordi mit der Plattennummer 42602 – überprüft und korrigiert hatte. Vgl. dazu David Lawton: „The Autograph of *Aida* and the New Verdi Edition“, in: *Verdi Forum* 14 (1986), S. 4-14, hier S. 4. Diese Ausgabe des Klavierauszuges ist jene, die bis heute bei Ricordi erscheint und auch die Vorlage für die Abb. 4-18 in der vorliegenden Arbeit bildet. Eine endgültige Klärung der Sachlage bezüglich der besagten Takte kann jedoch erst künftig, nach dem Erscheinen von *Aida* in der neuen kritischen Verdi-Ausgabe erwartet werden.

Abb. 4 – 18 G. Verdi, *Aida*, Akt 1

Holger Noltzes Formulierung gewinnt hinsichtlich der in der vorliegenden Arbeit später behandelten Erweiterung der mit dem Aspekt Tod zusammenhängenden Konnotationsebene durch den angrenzenden Bezug zur Lebensgefahr eine Bedeutung. Der Autor hebt an dieser Stelle der Szene den Punkt der Krise der Ägypter durch die Bedrohung der Äthiopier hervor und erfasst im Auftritt des Boten die musikalische Äußerung, dass „Ägypten glaubhaft in Gefahr [ist]“<sup>107</sup>. Auch Dennig-Jaschke beschreibt die mit Gefahr geladene Situation durch den Seelenzustand des Boten, auf den man offenbar von der Wirkung der Musik schließen kann: „Ängstlich klingt der Bote [...]“<sup>108</sup>. Bemerkenswert ist, dass dieser kurze Abschnitt mit dem Rezitativ des Boten von Budden ebenfalls mit einer solchen Formulierung beschrieben wird, die auf die entstandene Gefahr-Wirkung – und noch spezifischer die Todesgefahr-Wirkung der Stelle – aufmerksam macht: „The messenger’s recitative (‘Il sacro suol d’Egitto’) is conventional enough but the orchestral motif [...] has an *air of sinister fatality* [Hervorh. v. der Verf. der vorl. Arbeit] as though Verdi and the messenger himself were aware of that ancient Egyptian custom [...] whereby the bearer of bad news was himself executed“<sup>109</sup>.

Die Objekte, auf die sich die aus der Musik erspürte Gefahr richtet, sind zwar in den drei Beschreibungen nicht übereinstimmend, doch die klangliche Wirkung der Stelle mit den Quint-Oktav-Klängen begründet die auch bei den drei Autoren offenbar ähnlich vorhandenen Sinneseindrücke. Dass hierbei durch den Quint-Oktav-Klang eine doppelte

<sup>107</sup> Holger Noltze: *Liebestod. Wagner. Verdi. Wir*, Hamburg (Hoffmann und Campe Verlag) 2013, S. 289.

<sup>108</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 531.

<sup>109</sup> Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 206.

Adäquanz der Konnotation des Sakralen wie auch der Bedrohung (des Lebens) präsent ist, muss also in Betracht gezogen werden.

Die am Beginn des 3. Akts<sup>110</sup> in derselben Oper vorhandenen Quint-Oktav-Klänge sowie die linearen Quinten (Abb. 4-19) offerieren in erster Linie den Anklang an eine Naturdarstellung. Darauf wird später noch Bezug genommen. Gleichzeitig ist hier jedoch auch ein Aspekt der Gottesthematik festzustellen. Diese instrumentale Introduction mit einer „Quint-Emphase“ steht als Einleitung zu einem Gebet – „O tu che sei d’Osiride madre immortale e sposa“<sup>111</sup>; dabei wird das Gebet vom Chor der Priester und Priesterinnen im Isistempel vorgetragen.

Andante mosso ♩ = 76

The musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Andante mosso' with a tempo of ♩ = 76. It features a piano introduction with a 'Quint-Emphase' (quint-octave chords) in the right hand and a bass line. The second system shows a melodic line in the right hand with trills and triplets, and a bass line with sustained chords. The third system continues the melodic and harmonic development with trills and triplets in the right hand and sustained chords in the bass.

<sup>110</sup> Vgl. Partitur S. 265 f. bzw. Klavierauszug S. 205 bzw.

<sup>111</sup> Vgl. Partitur S. 267 bzw. Klavierauszug S. 206 bzw.

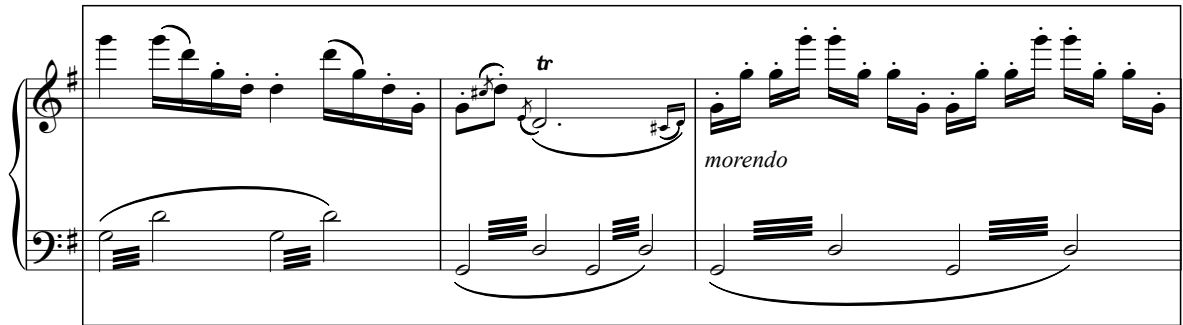


Abb. 4 – 19 G. Verdi, *Aida*, Akt 3

Unmissverständlich wird die Konnotation dieser rein instrumentalen Quint-Oktav-Klänge vor dem eigentlichen Gebet vor allem in dem Moment, in dem der exakt gleiche musikalische Kontext mit den Quinten auch zu Ramphis' Einsatz bzw. zu einem Teil des von den Priestern und Priesterinnen mit „Soccorri a noi pietosa“ fortgesetzten Gebets in identischer Instrumentation erklingt<sup>112</sup> (Abb. 4-20). Der Einsatz von Ramphis deutet nämlich auf den Aspekt des Religiösen durch seine an Amneris gerichtete Anweisung, sie solle bis zum Morgengrauen beten („Andiamo. Pregherai fino all'alba; io sarò teco“). Das dem Beginn des Aktes adäquate musikalische Umfeld bestätigt durch diese textliche Nachvollziehbarkeit nun rückwirkend eine Verkoppelung von Quint-Oktav-Klängen und Beten. (Eine solche retrospektive Auskunft über die konnotative Rolle eines musikalischen Einsatzes konnte bereits im Prolog in *Simon Boccanegra* beobachtet werden, wenn der Quint-Oktav-Klang mit dem Text „salma“ im Fiesco-Simone Duett zugleich die ohne Text vorangehende „ätherische Quinte“<sup>113</sup> vor dem Auftritt des Fiesco begründete, vgl. dazu Unterkapitel *Quint- und Quint-Oktav-Klänge in Simon Boccanegra*).

<sup>112</sup> Vgl. Partitur S. 269 f. bzw. Klavierauszug S. 209.

<sup>113</sup> Begriff von Sopart übernommen, vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 35.

The image displays a musical score for G. Verdi's *Aida*, Act 3. It consists of two systems of staves. The first system includes a Bass line for Ramphis, a Soprano line, and a Piano accompaniment. The Ramphis part is characterized by a horizontal quint-octave chord. The Soprano part has the lyrics: "An - dia - mo. Preghe - rai fi - no al - l' al - ba; io sa - rò". The Piano part begins with a piano introduction marked "come prima" and "pp". The second system includes a Bass line for Radames (R.), a Soprano line, and a Piano accompaniment. The Soprano part has the lyrics: "te - co. Soc - cor - ri, soccor - ri a noi,". The Piano part continues with a similar accompaniment. A tempo change is indicated by "(tutti entrano nel Tempo)".

Abb. 4 – 20 G. Verdi, *Aida*, Akt 3

Der Charakter der *Preghiera* ist an dieser Stelle weitgehend von den reinen, „vollkommenen“ Quinten geprägt: Sowohl die Stimme des Ramphis besteht aus der horizontalen Verbreiterung des Quint-Oktav-Klangs als auch artikulieren die Priesterinnen die Quint. Diese wirkt über dem nun weiterhin tremolierenden Oktav-Orgelpunkt *g* und den wiederholten linearen Quint-Oktav-Klängen der Flöte wie ein immer wieder erreichter Ausgangspunkt einer sich in ihrer – im hier abgebildeten Zitat pentatonischen und im ganzen Gebet beinahe pentatonischen – Einfachheit entfaltenden Melodieführung.

Durch die in den Dialog von *Aida* und Radames integrierte und die Stimmen der Priesterinnen und Priester präsentierende Chor-Stelle<sup>114</sup>, die im letzten Bild der Oper als

<sup>114</sup> Vgl. Partitur S. 431 f. bzw. Klavierauszug S. 311 f.

deutlich erkennbares melodisches Zitat des Beginns des ersten Finales („Possente Fthà“)<sup>115</sup> erklingt, werden wiederum beide Ebenen der Konnotation, Religiöses und Tod, fassbar. Insbesondere die ersten fünfeinhalb Takte der Stelle (Abb. 4-21) bringen bezüglich des Quint-Oktav-Klangs bzw. des sich sowohl vertikal als auch horizontal darstellenden Quintintervalls ein relevantes klangliches Ereignis: Über den in einer *des-as-des*-Aufstellung angeordneten Harfenklängen lassen nicht nur Tenor und Bass des Chors im Zusammenklang ihrer langen Liegetöne die „leere“ Quint erklingen, sondern auch Aida und Radames in der sukzessiven Notenfolge als Komponente ihrer Deklamation. Des Weiteren umschreiben die Frauenstimmen im Chor eine mit weiteren Tönen versehene Linie, die dabei durch „herausstechende“ Ecktöne ebenfalls das Quintintervall hörbar macht.

Durch die einrahmenden Linien sowie die X-Zeichen in der Abbildung wird auch optisch deutlich, dass der überwiegende Teil der Stelle eine Klangwelt präsentiert, welche sowohl vertikal als auch linear durchgehend von den die Quinten bildenden Tönen *des* und *as* beherrscht wird.

**Lo stesso movimento** ♩ = 80

Aida  
-mor.  
Tri - ste canto!...

Rad.  
Il tri-

SACERDOTESSE  
Sopr. *mf* X X X X *forte l'appogg.* X  
Im - - - - men - so, im - men - so <sup>3</sup> Fthà del

Coro (Nel Tempio)  
Ten. *mf*  
Ah!  
SACERDOTI Bassi *mf*  
Ah!

*mf*

<sup>115</sup> Vgl. auch Herrmann, *Religion*, S. 242. Zur musikalischen Stelle vgl. Partitur S. 73 bzw. Klavierauszug, S. 58.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Aida*, Act 4. It features four staves. The top staff is for Aida (A.), the second for Radames (R.), the third for a piano accompaniment, and the fourth for a choral line. The lyrics are: "Il no - stro in - no di mor - te ... -pu-dio dei sa - cer - do - ti... mon - - - do spi - ri - to a - ni - ma - tor!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (marked with 'X').

Abb. 4 – 21 G. Verdi, *Aida*, Akt 4

Nicht nur die in den Todes-Inhalt eingeschlossene mitschwingende Berührungsfläche der Gottesthematik kommt jedoch an dieser Stelle zum Ausdruck. Die Bezugnahme auf beide Konnotationsebenen (auf das Religiöse und den Tod) ist zugleich durch die Handlung und das Bühnenbild – das laut Szenenbeschreibung in zwei Ebenen geteilt, mit dem Vulkan-Tempel oben und dem unterirdischen Gewölbe unten erscheinen sein sollte<sup>116</sup> – auch partikulär erkennbar: Während der Chor der Priesterschaft seinen Gott ruft und preist („Immenso Fthà del mondo spiritior animator!“), bereiten sich Aida und Radames auf ihr baldiges Sterben vor. Dieses doppelte, aber auch partikuläre Vorhandensein der zwei Konnotationsaspekten ist, auch bei ihrer deutlichen thematischen Koinzidenz, ebenfalls durch den innerhalb des Dialogs der beiden Liebenden vorhandenen Text, der während des von oben erklingenden Gesangs artikuliert wird, erkennbar: Wenn Radames äußert, dass die erklingenden Töne des „triste canto“ – das Aida eben angedeutet hat – den Jubel der Priester darstellen („Il tripudio dei sacerdoti“), nimmt sein Text auf den Aspekt Religiosität Bezug; und durch Aidas Antwort, die diesen Gesang als ihre eigene Todeshymne charakterisiert („Il nostro inno di morte“) wird der Todesaspekt erkennbar<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Vgl. Partitur S. 420 bzw. Klavierauszug S. 306. Zur *scena divisa*, der geteilten Bühne – die Verdis Wunsch war – vgl. auch Schweikert, *Aida*, S. 529. Vgl. auch Noltze, *Liebestod*, S. 299 f.

<sup>117</sup> Zum Zusammenhang Gleichzeitigkeit des Todesduetts mit dem Priestergesang vgl. auch Noltze, *Liebestod*, S. 302.



Der ausreichend präsente Quint-Oktav-Klang erklingt hier also nicht nur mit einer unweigerlichen Verflechtung der Todes- und Gottesthematiken, sondern auch in seiner Bedeutung als ein mit mehrfachen Konnotationen verknüpftes satztechnisches Phänomen.

Im Amneris-Radames Duett im vierten Akt in derselben Oper<sup>118</sup> kann die viel eher auf den Tod denn auf die Religiosität deutende Konnotation eines ganzen Takt lang anhaltenden Quint-Oktav-Klangs beobachtet werden (Abb. 4-22). Hier wird Radames' Entgegnung hörbar, Aida möge von den Göttern in ihre Heimat zurückgeführt werden und nie von seinem (bevorstehenden) Tod erfahren („Gli Dei l'adducano salva alle patrie mura, e ignori la sventura di chi per lei morrà!“). Exakt mit dem zweiten Glied des Wortes „morrà“ fällt der Quint-Oktav-Klang zusammen, der den Grundton (und die Oktavierung) von den Streichern und die Quinte von Radames erhält. Diese präzise Zusammenfügung des klanglich auffallenden satztechnischen Phänomens mit dem seine Konnotation verdeutlichenden Wort dominiert derart, dass der Todesaspekt trotz des in dieser Äußerung ebenfalls präsenten Gottes-Gedankens – der durch die Erwähnung der Götter erkennbar ist – im Vordergrund steht.

The image shows a musical score for Act 4 of Verdi's *Aida*. It consists of three staves: Amneris (soprano), Radames (tenor), and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. Radames has a recitative passage ('Rec. vo') with the lyrics 'Ma s'io ti sal-vo, -tu - ra di chi per lei mor rà!'. The piano accompaniment features a quint-octave chord structure that aligns with the word 'morrà'.

Abb. 4 – 22 G. Verdi, *Aida*, Akt 4

In *Otello* fallen die mit Himmels- oder religiösen Thematiken in Zusammenhang stehenden Quinten im zweiten Akt auf.

<sup>118</sup> Vgl. Partitur S. 373, bzw. Klavierauszug S. 280.

Die in den Streichern erklingende Quinte in der Garten-Szene, in der Desdemona mit dem Volk und den Blumen streuenden Kindern singt, ist zwar faktisch gesehen lediglich für den Wert eines einzigen Viertels „leer“<sup>119</sup>. In der Orchestration wird jedoch eine derart weiträumige Entfernung zwischen den beiden Tonhöhen des Intervalls angelegt, dass die hierbei als Orgelpunkt funktionierende, in Liegetönen bzw. in Tremoli gehaltene und für die Länge von acht Takten „hinausgezogene“ und sehr transparente Quinte auch als solche wahrgenommen werden kann. Für den unteren Ton des Quintintervalls streichen die Kontrabässe ihre tiefste Seite bei klingendem kontra *e*. Von den die Harmonien um weitere Noten ergänzenden Tönen bleibt die höchste in den Holzbläsern sogar noch um eine Dezime unter der oberen Tonhöhe der Quinte, die ein dreigestrichenes *h* in den ersten Violinen darstellt.

Der hier erklingende Text von idyllischem Inhalt begreift den Himmel ein: „Splende il cielo, danza l’aura, olezza il fior.“ Gleichzeitig lässt diese Behandlung der Quinte (ihre Töne bilden in Liegetönen in sehr tiefer und sehr hoher Lage einen Orgelpunkt, während sich in den Mittelregistern durchgehende melodische und harmonische Geschehen entfalten), auch an jene spätere Stelle in der Oper denken, welche bei Cassios ausschweifenden Worten bezüglich des schön bestickten Tuchs im dritten Akt erklingt<sup>120</sup>. Jago lenkt an dieser Stelle das Gespräch und Cassios Antworten derart hinterlistig, dass der sich versteckende Otello daraus einen Beweis für die (eingebildete) Liebesbeziehung zwischen Desdemona und Cassio heraushört.<sup>121</sup> Auch bei Cassios Entzücken („Miracolo vago dell’aspo...“) wirken die Töne des Quintintervalls wie etwa „ausgespannt“ zwischen den hohen Violinen und den tiefen Kontrabässen. Durch Cassios Worte wird jedoch keine konkrete Himmelsthematik, sondern eher ein Aspekt von Bezauberndem hörbar. Dies hat auf gewisse Art doch eine Verbindung zu den Worten über Himmel und Blumendüften in Desdemonas Gartenszene, da Cassios Entzücken unter anderem auch durch das Bild einer aus der Luft des Himmels gewebten Wolke („nube tessuta dall’aure del ciel“) ausgedrückt wird, wenngleich die am Beginn des Satzes vorhandene Quinte bei diesen Worten nicht mehr ertönt.

Wenngleich Jagos *Credo* im zweiten Akt einen der christlichen Religion entgegengesetzten Glauben an einen „bösen Gott“ darstellt, sind die Quint-Oktav-Klänge –

---

<sup>119</sup> Vgl. Partitur S. 223 ff. bzw. Klavierauszug S. 126 ff.

<sup>120</sup> Vgl. Partitur S. 379 f. bzw. Klavierauszug S. 202 f.

<sup>121</sup> „Cassio ist ein Romantiker und Schöngest und gerät deshalb, ganz hingerissen von der Schönheit des bestickten Tuches, ins Schwärmen – das sich in Otellos Ohren natürlich wieder auf Desdemona beziehen muss.“ Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 613.

neben dem direkten Bezug auf den Tod – auch in Zusammenhang mit diesem „abwegigen“ Glaubensbekenntnis Jagos zu beobachten. Die äußerst unsympathische Rolle des Protagonisten und sein „verkehrtes“ *Credo* geben also Verdi keinen Grund dazu, von der Verknüpfung satztechnischer Phänomene mit derer adäquaten dramatischen Ausdrucksfähigkeit abzusehen.

Schon Loschelder gelangt zu der Ansicht, dass „das *Credo* nicht darüber hinwegtäuschen [kann], daß sein kalter Hohn musikalisch gar nicht so gleichgültig dargestellt wird, wie der Text glauben machen könnte, wenn hier nicht gar die Musik überhaupt unfähig ist, diesem Zynismus ein Analog zur Seite zu stellen“<sup>122</sup>. Und gerade, was den harmonischen Aspekt anbelangt, deutet der Autor – obwohl ohne dabei konkret zu werden – die Präsenz der gleichen Kompositionstechnik an, die in aufrecht-religiösen Situationen von Verdi verwendet wird: „Stimmführung und Harmonisierung dieser Stelle decken Zusammenhänge mit einer religiösen Wurzel auf, die zu ernsthaft gefaßt sind, um noch blasphemisch zu wirken“<sup>123</sup>. Klier verweist auf eine „Parodie des *Credo*“ bei Parallelität in der Struktur und gegensätzlichem Ausdruck des Inhalts: „Es ist aufgeteilt in mehrere *Credo*-Artikel, die ähnlich der litaneiartigen Form des *Credo* aneinandergereiht sind. Doch der strukturellen Parallelität steht ein völlig konträrer Inhalt gegenüber: Jagos Glaubenssätze zeigen eine zynische Gottes- und Menschenverachtung, die ihren Ausdruck in einer Aneinanderreihung von häßlichen Bildern findet“<sup>124</sup>. Auch auf Parakilas' Feststellung ist in diesem Zusammenhang hinzuweisen: „But though Iago's *Credo* may in a sense be an anti-creed, it functions dramatically exactly like the creeds of those operatic Christian martyrs“<sup>125</sup>.

Die sich von den ernsthaft gemeinten religiösen Situationen nicht offenkundig differenzierende musikalische Verwirklichung bei Jagos atheistischen und boshaften Äußerungen entsprechen in seinem *Credo* jedoch einer in Gleichheit verhüllten Gegensätzlichkeit, die einer gerade sehr ähnlichen oder gleichen Erscheinung desselben Phänomens oder derselben Person entspringt und dadurch die bloß „geheuchelte“, scheinbare Hülle eines unwahren Kerns umso mehr offenbart. Dieser Sachverhalt scheint Verdi als dramaturgisches Mittel eindeutig bewusst gewesen zu sein und er scheint es auch bei Jago bezweckt angestrebt zu haben. Dass Jago in seiner Erscheinung dem Guten ähneln soll, wird in einem Brief Verdis an Domenico Morelli schon 1880 deutlich (Verdi hat mit

---

<sup>122</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 64.

<sup>123</sup> Ebd., S. 64 f.

<sup>124</sup> Klier, *Verdi-Klang* S. 166.

<sup>125</sup> James Parakilas: „Religion and Difference in Verdi's *Otello*“, in: *The Musical Quarterly* 81/3 (1997), S. 371-392, hier S. 376.

dem Komponieren der Oper erst vermutlich im Frühjahr 1883<sup>126</sup> oder sogar erst 1884<sup>127</sup> begonnen und sie wurde erst im Februar 1887 uraufgeführt): „Ich glaube ihn zu sehen, diesen Priester, das heißt diesen Jago mit der Miene eines Gerechten!“<sup>128</sup>. Noch offensichtlicher werden Verdis diesbezügliche Vorstellungen in seinem späteren Brief an Morelli vom September 1881:

„wenn ich Schauspieler wäre und die Rolle des Jago zu verkörpern hätte, würde ich mir eher eine hohe, magere Gestalt vorstellen [...], ein zerstreutes Wesen [...], von beißender Schärfe, das sowohl Gutes als Schlechtes mit gleicher Miene auszusprechen vermag, als ob es dabei an etwas ganz anderes denke; ein Mensch, der imstande ist auf den Vorwurf 'Du sagst, Du denkst etwas Niederträchtiges' zu antworten: 'Ach! – wirklich? – – –' Eine solche Figur kann alle täuschen, bis zu einem gewissen Grade auch eine Frau. Eine kleine, verschlagene Person jedoch wäre von vornherein verdächtig!“<sup>129</sup>

Dass der Komponist in Jagos *Credo* die gleichen satztechnischen Mittel wie in von „ernsthafter“ Religiosität geprägten dramatischen Situationen einsetzt, ist also verständlich und berechtigt. In der Tat sind es hier jedoch nicht nur die „leeren“ Quinten (bzw. Quint-Oktav-Klänge), die die Konnotation des Sakralen – bzw. des Todes – mit sich tragen. Wie in der vorliegenden Arbeit bereits gesehen werden konnte, kann eine gleichartige Konnotation ebenfalls der parallelen Stimmführung offener Quinten in Verdis Werk zugeschrieben werden. Diese Quintparallelen finden sich hier mit augenfälliger Eindeutigkeit in den Cellostimmen<sup>130</sup> und deuten nun die Konnotation der Quinte mit dem Tod auf einer weiteren Ebene an.

Zweimal wird man in diesem *Credo* auf die leeren Quint-Oktav-Klänge aufmerksam – beide Male bei dem wiederholten Erklingen des zunächst mächtig akzentuierten, voll instrumentierten, furchterregenden Unisono-Motivs mit *tutta forza*<sup>131</sup>. Dieses benennt Péter

---

<sup>126</sup> Vgl. Dennig-Jachke, *Maestro Verdi*, S. 590.

<sup>127</sup> Vgl. Holland, *Otello*, S. 475.

<sup>128</sup> Verdis Brief an Domenico Morelli, Genua, 7. Februar 1880, vgl. Verdi: *Briefe* (Werfel) S. 301. Siehe auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 166.

<sup>129</sup> Brief an Domenico Morelli, Sant'Agata, 25. September 1881, vgl. Giuseppe Verdi: *Briefe zu seinem Schaffen*, ausgewählt und übersetzt von Otfried Bütthe und Almut Lück-Bochat, Frankfurt am Main (Ricordi) 1963, S. 105.

<sup>130</sup> Vgl. Partitur S. 187, T. 2 zu 3 sowie T. 6 auf der Seite. Vgl. auch Kap. *Quintparallelen* in der vorliegenden Arbeit.

<sup>131</sup> Erstmalsiges Erscheinen des Motivs direkt vor Jagos „Glaubensbekenntnis“ („Credo in un Dio crudel...“), vgl. Partitur S. 176 bzw. Klavierauszug S. 93.

Várnai als „Glaubensbekenntnis-Motiv“<sup>132</sup>; und Budden wird durch das Motiv an Paolos Selbstverfluchung in *Simon Boccanegra* erinnert<sup>133</sup>.

Während beim ersten Auftreten des Quint-Oktav-Klangs *f-c-f* (das *c* erklingt nur in der Bariton-Stimme) in der besagten Wiederholung des „Glaubensbekenntnis-Motivs“ zunächst nur der Bezug zu Jagos „Glauben“ („quest’è la mia fè!“) festzustellen ist (Abb. 4-23)<sup>134</sup>, erscheinen die ohne Text erklingenden und nun langsameren „leeren“ Klänge im *piano* in einem Kontext der Todesthematik (Abb. 4-24)<sup>135</sup>. Dies lässt sich, aufgrund des fehlenden Textes, nicht beim direkten Vorkommen des satztechnischen Phänomens, sondern erst durch Jagos unmittelbar nach dem Motiv erklingenden Satz nachvollziehen: „Vien dopo tanta irrision la Morte. E poi? La Morte è il Nulla, è vecchia fola il Ciel!“ Die Quint *b-f* und ein Quint-Oktav-Klang als *c-g-c* sind hier in einer bereits harmonisierten Version des in Abb. 4-23 im Unisono dargestellten „Glaubensbekenntnis-Motivs“ zu erkennen. Auch Caroline Lüderssens Formulierung offenbart den Bezug zum Tod, wenn die Autorin schreibt, dass die fünf Takte eine Einleitung zu der Passage seien, die „nun der Präsentation des Todes [dient] [...], eines statischen Gefühls, das selbst Jago Angst macht“<sup>136</sup>.

The image shows a musical score for Jago's vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and contains the lyrics "Si! que - st'è la mia fè!". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, marked "ff". The score shows a sequence of chords and notes, with a large "X" mark below the piano part at the end of the phrase.

Abb. 4 – 23 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

<sup>132</sup> Vgl. Péter Várnai: *Verdi operakalauz*, Budapest (Zeneműkiadó) 1978, S. 379 ff., Übs. des Begriffs v. der Verf. der vorl. Arbeit.

<sup>133</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 358.

<sup>134</sup> Vgl. Partitur S. 180, T. 1 bzw. Klavierauszug S. 95, T. 7 auf der Seite.

<sup>135</sup> Vgl. Partitur S. 186 f. bzw. Klavierauszug S. 98.

<sup>136</sup> Lüderssen, *Shakespeare-Opern*, S. 144.

Poco più lento

*f* *legato* *dim.* *p* *ppp*

× ×

Abb. 4 – 24 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

Die Nennung des Todes in Jagos *Credo* bewirkt laut Budden eine gleiche furchterregende Leere („terrifying void“) wie sie im *Dies irae* in Verdis *Requiem* vorhanden sei<sup>137</sup>. Obwohl Budden auf den Vergleich nicht detaillierter eingeht und auch keine genaue Lokalisation erfolgt, ist anzunehmen, dass der Autor mit der vergleichbaren Stelle jene mit dem Text „Mors stupebit et natura cum resurget creatura, judicanti responsura“ nach der *Tuba mirum*-Episode des *Dies irae*<sup>138</sup> meint (Abb. 4-25): Die Schlusstakte dieser Stelle mit ihren vereinzelt, durch langen Pausen durchtrennten „Mors“- Lauten und einem leisen Ton bis zum vierfachen *pianissimo* (in Abb. 4-25 nicht mehr abgebildet) ruft nämlich das gebührende Gefühl einer „furchterregenden Leere“ hervor. Der Vergleich scheint berechtigt; und ebenfalls kann die Parallelität insofern gezogen werden, als die Konnotation des Todes bei beiden Stellen im Kontext einer Verkettung mit Aspekten der Religion und Gottesgedanken deutlich wird.

Hierzu ergibt eine weitere analytische Untersuchung auf den Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang der *Mors stupebit*-Stelle das Resultat, dass das besagte satztechnische Phänomen exakt sieben Mal innerhalb von sechs Takten eingesetzt wird. Es liefert auch an dieser Stelle in Verdis Schaffen ein Beispiel für die Konnotation mit dem Tod (und der Angst vor diesem), auch wenn die akustische Wirkung der „leeren“ Quinte aufgrund der leisen Pizzicati im Kontrabass zweimal etwas schwächer ausfällt.

<sup>137</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 358 f.

<sup>138</sup> Vgl. Paritur S. 48 f. bzw. Klavierauszug S. 41 ff., T. 140-161.

(Molto meno mosso  $\text{♩} = 72$ )

T.143 Basso Solo

Mors stu - pe-bit, mors stu - pe - bit et na - tu - ra cum re-

-sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon-

Abb. 4 – 25 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Dies irae* (Mors stupebit)

#### 4.3.2 Quint- und Quint-Oktav-Klänge in konkreter Wortverknüpfung mit dem „Grab“, ausgehend von *Simon Boccanegra*

Kehren wir noch einmal zu der oben zitierten Stelle zu Beginn des dritten Akts von *Simon Boccanegra*<sup>139</sup> unmittelbar vor dem Einsatz des Hochzeitschores zurück, an welcher der zum Tode verurteilte Paolo auf Fiesco trifft und ihm davon erzählt, dass der Doge aufgrund einer Vergiftung vielleicht noch vor ihm selbst sterben werde. Diese Stelle beinhaltet zwei aufeinander folgende Klänge – einen Quint-Oktav-Klang sowie eine Quinte (d.h. einen weiteren Quint-Oktav-Klang mit zusätzlicher oberer Quinte) –, die durch dieses zweifache Erscheinen die „Leere“ akustisch sehr auffällig repräsentieren (Abb. 4-26). Die semantische Andeutung des Todes geschieht hier auf eine von Verdi sehr deutlich veranschaulichte Weise: Die genaue technische Zusammenfügung von Ton und Wort gibt Auskunft über die Konnotation des zweckmäßig eingesetzten satztechnischen Phänomens. Beide Klänge erklingen in konkreter Deckung mit dem Wort „Grab“ („avello“ =

<sup>139</sup> Vgl. Partitur S. 340 bzw. Klavierauszug S. 208.

„Grabstätte“, „Gruft“), das von Paolo – unterstützt vom Horn – auf einem deklamierten *g* ausgesprochen wird, wenn er den bestürzten Fiesco über Simonés baldigen Tod aufklärt: „Ei forse già mi precede nell’avel!“ . Die beiden Klänge mit ihren unterschiedlichen Grundtönen *g* bzw. *c* deuten dabei eine dominantisch-tonikale Abkadenzierung an.

The image shows a musical score for Paolo's recitative. The top staff is the vocal line for Paolo, with lyrics: "Ei for - se già mi pre-ce - de nel - l'a - vell!". The tempo is marked "Poco più lento" with a quarter note equal to 80. The dynamics include "cupo", "poco rall.", and "morendo". The piano accompaniment is shown in two staves below the vocal line, with dynamics "ppp" and "morendo".

Abb. 4 – 26 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Solche von Verdi signalisierten Zusammenhänge des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klangs mit dem Grab als „blutleerem“ Ort können als Spiegelung des Todesaspekts jedoch bereits vor *Simon Boccanegra* beobachtet werden. Sowohl *Stiffelio* als auch der noch frühere *Attila* zeugen davon, dass bei Verdi diese Konnotation schon in seinem Frühschaffen vorhanden war; und später wendet der Komponist diese Konsequenz der Wort-Ton-Relation auch in *Les Vêpres Siciliennes* sowie in *Aida* an.

In der *Scena ed Aria* der Lina am Beginn des zweiten Akts in *Stiffelio*<sup>140</sup> erscheint ein Quint-Oktav-Klang als *h-fis-h* (in der Singstimme mit 9-8 Vorhalt) in anschaulicher Übereinstimmung mit dem Wort „avello“, wenn Lina von dem „heiligen Grab“ der Mutter singt (Abb. 4-27). Trotz den von der Quint zum unteren Nebenton „schwenkenden“ Triolen der Streicher (unteres System der Abbildung) und der dreimal hörbaren melodischen Linie mit einer Umschreibung der Terz (Flöte, gefolgt von Klarinette und dann Fagott im mittleren System der Abbildung) kann die Quint als Gerüst auch nach der jeweiligen ersten Zählzeit so gut wie durchgehend gehört werden. Dies liegt vor allem am Kontrabass mit seinem ausgehaltenen Orgelpunkt und an den punktierten Halben auf der Quinte von den ersten Violinen, Bratschen und Celli.

<sup>140</sup> Vgl. Partitur S. 259 bzw. Klavierauszug S. 217, T. 54.



Abb. 4 – 27 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2

Hier wird durch die Verherrlichung des Begriffs als „santo avello“ die Andeutung einer im Quint-Oktav-Klang innewohnenden Wesenseinheit der Thematiken von Tod und Gott viel eher übertragen als an der vergleichbaren Stelle im Paolo-Fiesco Dialog in *Simon Boccanegra* bei der Verwendung des Wortes „Grab“. (Die später angedeutete Reinheit der toten Mutter – „Ella si pura!...“ – bei den nächsten Quint-Oktav-Klängen im *Stiffelio*-Beispiel kann auch den gleichen Aspekt eines „heiligen“ Grabes beinhalten.) In die als *Aroldo* aufgeführte Überarbeitung von *Stiffelio* wird diese direkte Übereinstimmung von Ton und Wort in die *Scena ed Aria* von Mina<sup>141</sup> direkt übernommen.

Das „Grab“ wird als „tombeau“ in *Les Vêpres Siciliennes*<sup>142</sup> hörbar, wenn die Quinten am *es*-Moll-Beginn im *Andantino*-Teil im Duett von Hélène und Henri im zweiten Akt ebenfalls die genaue Platzierung des besagten Wortes demonstrieren (Abb. 4-28). Hélène fragt (sich) in diesem Satz, ob sie nach Henris Liebeserklärung auch im Angesicht des baldigen Todes ihm gegenüber wirklich unnachgiebig bleiben könne.

Die auf einem *es* aufgebaute „leere“ Quint der zweitaktigen instrumentalen Einleitung mit lamentoartigen absteigenden Phrasen (Celli, Horn und Holzbläser) wird durch die Singstimme ebenfalls um die Quint *b* bzw. dem oberen Grundton *es* ergänzt – so werden die Quint-Klänge in mehreren Lagen hörbar. Budden beschreibt die hier vorhandenen „hollow harmonies“ in Bezug auf die zu denen entstandene Gegensätzlichkeit

<sup>141</sup> Vgl. Partitur S. 285 bzw. Klavierauszug S. 114, Ziff. 3. Es sei hier darauf hingewiesen, dass an besagter Stelle sowohl in *Stiffelio* als auch in *Aroldo* auch in den sich anschließenden drei Takten jeweils ein Quint-Oktav-Klang entsteht (beim letzten Mal erst ab der zweiten Zählzeit). Auch der Ort als Friedhof der Szene ist in beiden Sujets identisch.

<sup>142</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 214 bzw. Klavierauszug S. 115.

als etwa ein „unexcepected shaft of sunlight“ in der direkten Fortsetzung des musikalischen Vorgangs ab dem *cantabile* („et du haut...“ – das ist Bsp. 124 b bei Budden)<sup>143</sup>, der das *ges* verlassend plötzlich nach Es-Dur wechselt. Wir sehen aber, dass die Bedeutung des „leeren“ Klanges allerdings eine noch düstere ist, indem es die Konnotation des Grabes trägt.

Andantino (♩ = 84)

Héléne

avec passion

Près du tombeau peut être

pp

Abb. 4 – 28 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 2

Das in *Les Vêpres Siciliennes* für das Grab verwendete Wort „tombeau“ – italienisch „tomba“<sup>144</sup> –, was von der Bedeutung her mit „avello“ durchaus gleichzusetzen ist, lässt sich mit erstaunlich gleicher Genauigkeit als exakte Verknüpfung mit der Quinte sowohl in *Attila* als auch in *Aida* wiederfinden.

Die „leere“ Quinte erklingt beim Ausklang des Priesterinnen-Chors im zweiten Finale in *Attila*<sup>145</sup> in jedem zweiten Takt in kontrastierender Abwechslung mit der durch den Septakkord vollständig harmonisierten Dominante (Abb. 4-29). Die Quinte ist bereits durch die Orchestrierung vorhanden (Grundton von den Kontrabässen und der Harfe; Quinte von den Celli), wird aber darüber hinaus nochmals durch die Gesangslinie der Priesterinnen auf der konstant wiederholten Tonhöhe hervorgehoben.

<sup>143</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 204 f.

<sup>144</sup> In der italienischsprachigen Version der Oper *als I Vespri Siciliani* wird an der analogen Stelle des Quint-Oktav-Klanks ebenfalls „tomba“ verwendet; infolge der abweichenden Silbenverteilung beginnt dort die Silbe „tom“ allerdings um einen Achtelwert später im Vergleich zur französischsprachigen Stelle, d.h. erst auf dem vierten Achtelwert im Takt. Vgl. Klavierauszug (ital.), S. 105.

<sup>145</sup> Vgl. Partitur S. 277 bzw. Klavierauszug 164.

Coro D.

*ppp*

del - - la tom - ba il suo - - - no.

*morendo*

Abb. 4 – 29 G. Verdi, *Attila*, Akt 2

Der Text enthält in diesem Gesang der Priesterinnen, die von Attila nach der Warnung der Druiden beim Festmahl zum Singen aufgefordert werden, an der für unsere Untersuchung relevanten Stelle mit der „leeren“ Quinte in der „alten“ Ricordi Ausgabe anstatt des in der neuen kritischen Ausgabe gesetzten Wortes „tomba“, das Wort „tromba“<sup>146</sup>. Dies war allerdings kein Druckfehler: Auch in der ersten Ausgabe des Librettos am Theater *Fenice* in Venedig – wo die Oper 1846 uraufgeführt wurde – war der Text so abgedruckt<sup>147</sup>. Auch die Satzfügung wäre tatsächlich mit dem Wort „tromba“ als der „Trompete“ regelgerecht und verständlich. Wie wir aber aus dem kritischen Bericht der neuen Ausgabe erfahren können, ist im Autograph der Partitur – wie auch in mehreren Manuskripten – eindeutig „tomba“ zu lesen<sup>148</sup>. Wenn der kritische Bericht anführt, dass die Quellen, die der Neuausgabe zu Grunde liegen, „have the more interesting ‘tomba’, as do many MS scores“<sup>149</sup>, so sei hier die Ergänzung angebracht, dass das Wort „tomba“ nicht lediglich interessanter ist, sondern dass die Übereinstimmung des Wortes „tomba“ mit der von Verdi hier angewandten Satztechnik als eine nachvollziehbare Konsequenz von Verdis kompositorischer Arbeit angesehen werden kann. Diese Stelle entspricht den zahlreichen in der vorliegenden Arbeit dargestellten weiteren Beispielen mit Quinten und gleichzeitiger semantischer Bezugnahme auf den Tod (bzw. auch selbst auf das Grab). Verdis Satztechnik kann somit als zusätzliche Bestätigung für die Korrektur des Wortes in der neuen kritischen Ausgabe aufgefasst werden.

Wie sehr das Wort „tomba“ dem Szenenverlauf im Sujet adäquat ist, bezeugt das sich direkt anschließende Schreckensereignis, das bei plötzlichem „Ausbruch“ des vollen Orchesters auch in der Partitur beschrieben wird: in dieser ist notiert, dass in diesem

<sup>146</sup> Vgl. Klavierauszug Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 53700), S. 134 f. bzw. Partitur G. Ricordi, S. 417.

<sup>147</sup> Vgl. dazu den kritischen Bericht in dem – sonst für die vorliegende Arbeit benutzten – Klavierauszug Ricordi – The University of Chicago Press, S. LXIII.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Ebd.

Augenblick der Großteil der Fackeln von einem plötzlich auftretenden Windstoß ausgelöscht wird<sup>150</sup>. Diese durch das Ausgehen des Lichts angedeutete metaphorische Charakterisierung des sich auslöschenden Lebens und der hereinbrechenden Dunkelheit als Tod kann nicht nur in der Kunst überhaupt, sondern auch bei Verdi über diese Stelle in *Attila* hinaus als Komponente der Dramaturgie beobachtet werden. Auch in diesem Zusammenhang ist es die Oper *Simon Boccanegra*, die uns eine Entsprechung bietet: Nach Fioscos drohendem Auftritt („Delle faci festanti...“) im letzten Duett der Oper steht bei den gleichzeitig auftretenden anapästischen Todesrhythmen<sup>151</sup> – die ebenfalls auf den baldigen Tod von Boccanegra andeuten – ein Hinweis in der Partitur, der beschreibt, dass die Lichter auf dem Platz ab diesem Moment an zu erlöschen beginnen würden, bis sie beim Tod des Dogen ganz erloschen seien<sup>152</sup>.

Eine andersartige satztechnische Verwirklichung zwecks Betonung des reinen Quintintervalls ist am Anfang des letzten Auftritts der Titelheldin im vierten Akt von *Aida*<sup>153</sup> festzustellen (Abb. 4-30). Auch in diesem Fall wird jedoch die Verknüpfung der Quinte mit dem Wort „tomba“ und dem Aspekt Tod als in Verdis Gesamtschaffen vielfach wahrnehmbare Koinzidenz von satztechnischem Phänomen und ausdrucksfähigem Wort ersichtlich. Die Quint wird durch ihre deklamationsartige Wiederholung in der Melodieführung als immer wieder „angesprochener“ Basispunkt über dem durch Akzente gewichtigen Orgelpunkt<sup>154</sup> präsent und bestimmend, auch trotz Berührung der Mollterz und der kleinen Sexte.

Der Aspekt Tod wird hier durch Aidas Erzählung von ihrer Vorahnung von Radames' Todesurteil und ihrem Verstecken im unterirdischen Grab präsent („Presago il core dalle tua condanna, in questa tomba che per te s'apriva io penetrai furtiva“). Wenn das „Grab“ mit der reinen Quinte *a* auf dem tiefen *d* in den tiefen Streichern, der Klarinette und dem Fagott zusammengefügt wird, erklingt sie auffallenderweise an betonter Zählzeit des Takts. In

---

<sup>150</sup> „In quel mentre un improvviso e rapido soffio procelloso spegne gran parte delle fiamme [...]“, vgl. Partitur S. 278 bzw. Klavierauszug S. 165.

<sup>151</sup> Näheres dazu findet sich im Unterkapitel „Todesrhythmus“ als gleichzeitiger „Seufzer“-Gestus: *Die anapästische Formel bei aufsteigendem Halbton mit der Wirkung von Doppelvorschlägen* im Ausblick der vorliegenden Arbeit.

<sup>152</sup> „I lumi cominciano a spegnersi nella piazza, per modo che allo spirare del Doge non ne arderà più alcuno“. Partitur S. 359 bzw. Klavierauszug S. 218. Vgl. dazu auch Schweikert, *Boccanegra*, S. 480 sowie Gerhard, *Techniken*, S. 238. Die *Disposizione scenica* gibt dabei eine noch detaillierte Beschreibung, in der auch in genauer Reihenfolge festgelegt ist, welche Lichter wann ausgelöscht werden sollen. Vgl. dazu *Disposizione scenica* in: Springer, *Boccanegra*, S. 656 f.

<sup>153</sup> Vgl. Partitur S. 424 bzw. Klavierauszug S. 308.

<sup>154</sup> Klier sieht hier eine Vergleichbarkeit mit der Einleitung der Todesszene in *Simon Boccanegra*, vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 53.

Übereinstimmung mit den tiefen, monotonen akzentuierten Halben der tiefen Instrumente erteilt die große Trommel ihre Schläge dazu – laut Budden ein „muffled death-knell“<sup>155</sup>.

Andante ♩ = 63  
(triste)

Aida

Pre-sago il co-re del-la tua condan-na, in questa tom-ba che per te s'a-pri-va

ppp

Abb. 4 – 30 G. Verdi, *Aida*, Akt 4

#### 4.3.3 Quint- und Quint-Oktav-Klänge in Verbindung mit dem Bedrohlichen

In Anknüpfung an die oben bereits zitierte „Mors stupebit“-Stelle aus Verdis *Messa da Requiem* (Abb. 4-25) sei hier ein weiteres Beispiel für die Erscheinung der Quint-Wirkung in demselben Werk aufgezeigt.

Dieser Quint-Oktav-Klang ist aufzufinden, wenn die Quint vor der (in *b*-Moll) zurückkehrenden *Requiem aeternam*-Episode im letzten Formteil *Libera me* zwischen den oben wie unten ausgespannten Orgelpunkten auf der Tonhöhe *f* (Oboe und Horn) im trauermarschgeprägten anapästischen „Todesrhythmus“ ertönt<sup>156</sup> (Abb. 4-31). Die schnellen und von der Wirkung her gleichsam „verzagenden“, immer leiser werdenden Zweiunddreißigstel-Rufe ertönen von den Fagotten, Posaunen und den tiefen Streichern<sup>157</sup>. Bedeutungsvoll sind hier nicht nur der Bezug zum Tod und das sich unmittelbar anschließende Anflehen Gottes um ewige Ruhe („*requiem aeternam dona eis...*“), sondern auch die spürbare schreckliche Furcht vor dem Tag des letzten Gerichts („*dies irae, dies illa...*“).

<sup>155</sup> Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 253.

<sup>156</sup> Vgl. Partitur S. 227 bzw. Klavierauszug S. 206, T. 125-128.

<sup>157</sup> Auf die sehr große Entfernung zwischen den Instrumenten mit den Haltetönen und denen mit der „*anapestic figure in hollow open fifths*“ macht Rosen aufmerksam, vgl. Rosen, *Requiem*, S. 67. Des Weiteren weist der Autor auf die Ähnlichkeit der Stelle mit dem Übergang zum „*Largo concertato*“ im Finale des zweiten Akts in *Macbeth* hin, ebd., S. 115, Anm. 11. Anzumerken ist, dass an der von Rosen angegebenen Stelle in *Macbeth* sich die anapästischen Rhythmen in den Streichern jedoch in keinen Quinten, sondern in Terzen hören lassen, vgl. dazu Partitur Bd. 1, S. 312 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 215.



Text ausreichend Furcht und Bedrohung vermittelt. Die Quint-Oktav-Klänge erscheinen dazu ja bereits im zweiten Takt des Chors in Verdis *Dies irae*, um die panische Angst vor dem „Tag des Zornes“, der „das All in Staub“ auflöse<sup>159</sup> zu besingen – und damit noch bevor die leiseren Quinten der „Mors stupebit“-Stelle sowie jene vor der von Verdi zusätzlich eingefügten *Dies irae*-Episode im Responsorium *Libera me* überhaupt eine Assoziation mit „terrifying void“ anmuten könnten. Damit werden den Zuhörern schon am vollinstrumentierten Beginn des *Dies irae* in aller Deutlichkeit sehr laute, „erschreckende“ und „leere“ Quint-Oktav-Klänge als *g-d-g* bei Orgelpunkten und „zitternden“ Tremoli präsentiert (Abb. 4-32).

Die Quint-Oktav-Klänge könnten zwar bei ihrem ersten Erklingen<sup>160</sup> auch noch etwa „zufällig“, das heißt als Resultat der melodischen Konsequenz einer chromatisch absteigenden Melodielinie wirken – wie auf solche Fälle in Verdis Schaffen bereits im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* hingewiesen wurde. In satztechnischer Hinsicht ähnlich verhält es sich auch mit der bereits kurz erwähnten Quint in einem ebenfalls geistlichen Werk, *Te Deum*<sup>161</sup> (Textteil „Dignare, Domine, die isto, sine peccato nos custodire“): Die dortige Quint kommt mindestens ebenso als kompositionstechnisches „Ergebnis“ in der kontrapunktischen Konsequenz von tiefer Chromatik und hoher Diatonik zustande wie sie als ein bewusst gesetzter Klang und damit Konnotationsträger bei der eindeutigen Gottesthematik fungiert. Aber hier, in *Dies irae*, wird bereits in den dem ersten Quint-Oktav-Klang folgenden drei Takten durch den betontesten Taktteil, nämlich jeweils die Zählzeit eins, beharrlich Wert auf die „Leere“ gelegt<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> Zur wörtlichen Übersetzung vgl. Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S. 90.

<sup>160</sup> Vgl. Partitur S. 19 bzw. Klavierauszug S. 24, T. 6 (Achtung beim Klavierauszug: offensichtlicher Druckfehler bei den Versetzungszeichen in T. 6, Contralti 2, indem das Kreuz und der Auflöser an erster bzw. zweiter Zählzeit des Takts in verkehrter Reihenfolge gedruckt worden sind – die richtigen Töne wären selbstverständlich auch hier wie in den weiteren, im Unisono bzw. in Oktaven verlaufenden Stimmen ein *e* bzw. ein *es*).

<sup>161</sup> Vgl. Partitur S. 96, T. 179 bzw. Klavierauszug S. 62, T. 3 auf der Seite.

<sup>162</sup> Vgl. Partitur S. 19 bzw. Klavierauszug S. 25. (Zu einer Wiederholung vgl. Partitur S. 213 bzw. Klavierauszug 197).





The image shows a musical score for G. Rossini's *Stabat Mater*, Nr. 8, T. 24-25. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are 'in di - e ju - di - ci - i,'. The piano part includes a cross symbol (X) and a double bar line with a repeat sign.

Abb. 4 – 33 G. Rossini, *Stabat Mater*, Nr. 8, T. 24-25

Es ist jedoch anzumerken, dass im Zitat von Rossini in der Schichtung der in der Instrumentation übereinanderstehenden Grundtöne *c* und Quinten *g*, durch die Lage des 2. Fagotts sowie der Kontrabässe eine Quarte als unterstes Intervall erklingt. Somit stellt zwar der Klang von der Harmonik und dem Grundton *c* her ebenfalls einen Quint-Oktav-Klang dar, in der jeweiligen Aufstellung mit der Quinte *g* in den tiefsten Stimmen weist er jedoch auch einen Unterschied zu den anderen bislang gesehen Quint-Oktav-Klängen auf.

Die Vergleichbarkeit der zwei Stellen wurzelt indessen auch in der Realisierung eines schrittweise erreichten Quint-Oktav-Klangs ebenso wie im Text der beiden geistlichen Kompositionen: Ausgerechnet der bei diesem Quint-Oktav-Klang erklingende Text („per te, virgo sim defensus in die iudicii“<sup>164</sup>) deutet in Rossinis *Stabat Mater* auf den Tag des Jüngsten Gerichts hin, der bei Verdi im *Requiem*-Teil „Dies irae“ ebenfalls evoziert wird, wenn auch in noch ängstlicherer Ausprägung des Betenden. Noch konkreter können wir jedoch die Verbindung des Quint-Oktav-Klangs auch mit dem einzelnen Wort beobachten: auch bei Rossini betrifft dies genau den „Tag“ („in die“) des Gerichts an der besagten Stelle. (Es sei allerdings auch darauf hingewiesen, dass eine Ausschließlichkeit in der Verknüpfung des Quint-Oktav-Klangs mit dem besagten Text nicht zu sichten ist, da derselbe Text im

<sup>164</sup> „[D]urch dich, Jungfrau, wäre ich geschützt am Tage des Gerichtes“, Übersetzung in Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S. 197.

weiteren Verlauf des Werkes auch bei Klängen, die aus der gleichen musikalischen Struktur heraus anderweitigen melodischen Stufen folgen, in Erscheinung tritt.)

Inwiefern von der Annahme ausgegangen werden kann – die der Vergleich der beiden Notenbeispiele nahelegen würde –, dass bei der schöpferischen Arbeit an „Dies irae“ in der *Messa da Requiem* in Verdis Kopf Rossinis *Stabat Mater* als ein direktes Vorbild oder wenigstens als Erinnerung vorgeschwebt haben könnte, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Dass eine Ähnlichkeit zwischen beiden Werken allerdings schon damals seinen Zeitgenossen auffiel, kann an Eduards Hanslicks Kritik über Verdis *Requiem* nachvollzogen werden: „Er verfährt ungleich ernster, strenger als Rossini in seinem ‘Stabat mater’, so wenig die Verwandtschaft dieser zwei Werke zu leugnen ist“<sup>165</sup> – so Hanslick.

Verdis Bewunderung für Rossini, zu dessen *Il barbiere di Siviglia* ersterer schon 1828 (im Alter von 15 Jahren) eine Ouvertüre komponierte<sup>166</sup>, lässt sich mehrfach bezeugen. An erster Stelle ist Verdis Initiative für die von 13 italienischen Komponisten zusammen erschaffene *Messa per Rossini* zu erwähnen<sup>167</sup>, die nach Rossinis Tod 1868 zu dessen Gedenken komponiert und uraufgeführt werden sollte – was allerdings nicht zustande kam<sup>168</sup>. Dass Verdi Rossinis *Stabat Mater* nicht nur kannte, sondern es auch besonders schätzte, geht auch aus einem seiner Briefe an Giulio Ricordi hervor, in dem er sich gerade mit der Thematik der Aufführung der gemeinsamen Messe und seinen eigenen Zweifeln, ob das geplante Werk Rossinis Gedenken ebenbürtig sei, ausführlich befasst:

„Verwegene! Ruft der Schatten dessen, der das ‘Stabat’ und die ‘Petite Messe’ komponiert hat!! [...] kann sich unsere Messe neben den beiden Werken von Rossini behaupten? [...] Glaube das, wer es vermag – ich bin sozusagen Zweifler – wohl aber glaube ich an den musikalischen Wert jener beiden Werke, besonders in den Stücken für Gesang allein: im Satz und in der Stimmführung ist da Rossini so groß, dass er beinahe sogar über die alten Italiener hinausreicht“<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> Hanslick, *Tagebuch*, S. 23.

<sup>166</sup> Vgl. das von Weaver zitierte Manuskript der biografischen Notizen von Giuseppe Demaldè („Cenni biografici“), das sich in der *Biblioteca del Monte di Pietà* in Busseto befindet. Weaver, *Verdi*, S. 143.

<sup>167</sup> Verdi formulierte seinen Plan für die gemeinsame Messe in einem Brief vom 17. November 1868 an Tito Ricordi. Letzterer veröffentlichte diesen Brief in der *Gazzetta musicale*, vgl. Weaver, *Verdi*, S. 219.

<sup>168</sup> Vgl. ebd.

<sup>169</sup> Aus Verdis Brief an Giulio Ricordi, Genua, 27. Dezember 1869, in Verdi, *Briefe* (Werfel), S. 226. Im Orig.: „*Temerari!* grida l’ombra dell’autore dello Stabat e della Petite Messe!! [...] La nostra *Messa* può sostenersi al confronto dei due lavori di Rossini? [...] Creda chi vuole, io son in questo un po’ ateo, ma credo nel valor musicale di quei due componimenti, e specialmente nei pezzi a *voci sole* nella cui distribuzione e collocazione Rossini è tanto grande da superare forse perfino gli Italiani antichi.” Vgl. Cesari/Luzio (Hrsg.), *Copialettere*, S. 223 (Hervorhebungen orig.).

In Zusammenhang mit Verdis *Messa da Requiem* sei noch erwähnt, dass über die erwähnten Beispiele hinaus auch an weiteren Stellen der Komposition die Verwendung der „leeren“ Quint oder des Quint-Oktav-Klangs zu registrieren ist. Zu nennen sind zwei Takte im Teil *Liber scriptus* in *Dies irae*<sup>170</sup>. In diesen Takten lässt zwar ein sofortiges chromatisches Voranschreiten der Celli den faktischen Quint-Klang nicht vorbehaltlos benennen, die klangliche Wirkung der auf der ersten Zählzeit erklingenden Quinte hält jedoch aufgrund der quantitativen Überlegenheit aller weiteren Instrumente, die die Quint präsentieren, in der ersten Takhälfte dennoch an. Der Textteil als „Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur“ („[e]in Buch, beschrieben, wird man hervorholen, in welchem alles steht“<sup>171</sup>) ist in seiner inhaltlichen Bedeutung mit dem Themenkreis des Bedrohlichen unmittelbar verbunden, wie Nohl erklärt: „Tod und Leben werden innehalten, zum Stillstand kommen und sich vor dem Richter verantworten, der ein Buch hat, auf dessen Grundlage er verurteilt oder freispricht“<sup>172</sup>.

Es wird in diesem Kapitel noch zu sehen sein, dass die Andeutung des Fürchterlichen und des Bedrohlichen auch in weniger direktem Zusammenhang mit Tod und Gott stehen kann als jener von Furcht und unmittelbarer Todesangst an den dargelegten Stellen in der *Messa da Requiem*.

Bezogen auf Verdis Operschaffen sei für den ersten Punkt kurz ein solcher Abschnitt in der Erstfassung von *Simon Boccanegra*<sup>173</sup> erwähnt, der bei der Revision um 1881 gestrichen wurde: Im ersten Akt, bevor Gabriele und Fiesco – mit dem Decknamen Andrea – nach ihrem Duett die Bühne verlassen, schwören sie gemeinsam Rache am Dogen („Paventa, o perfido doge...“), der auch Gabrieles Vater einst tötete<sup>174</sup>. Am Schluss der zweimal gleichen melodischen Einheit mit analoger Harmonik – zum zweiten Mal transponiert –, erscheint jeweils ein tiefer Quint-Oktav-Klang (Abb. 4-34 A und B).

Budden schreibt: „from the start the tenor has to compete with continuously rolling timpani and bass drum, and a number of hollow brass chords at moments where projection

<sup>170</sup> Vgl. Partitur S. 56 bzw. Klavierauszug S. 48, T. 208 sowie 210.

<sup>171</sup> Übersetzung in Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S. 114.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 73.

<sup>174</sup> Dazu, dass die Ersetzung dieses *Giuramento* von Gabriele Adorno und Fiesco im ersten Akt der Erstfassung in der Überarbeitung von 1881 durch eine dramaturgisch entgegengesetzte Situation, nämlich den Segen des Fiesco geschah, vgl. Marcello Conati: „E vo gridando: Pace! E vo gridando: Amore!´ Genesi e vicende del *Simon Boccanegra* di Verdi, marzo 1857“, in: Rosy Moffa und Sabrina Saccomani (Hrsg.): „*Musica se extendit ad omnia*“. *Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno*, 2 Bde., Lucca (Liberia Musicale Italiana) 2007, Bd. 2, S. 583-616, hier S. 608.

is difficult<sup>175</sup>. Jedoch scheinen gerade diese Quint-Oktav-Klänge trotz technischer Schwierigkeiten mit gutem Grund an den genannten Stellen Platz zu stehen.

Beide Protagonisten, die aus je eigenem Anlass Rache gegen den Dogen schwören, beklagen nun den Tod einer geliebten Person, die durch die Hand des Dogen getötet worden sei. Dass der Komponist beiden der gleiche „harmonische Hinweis“ mittels des leeren Klangs zuteilt, erscheint in Übereinstimmung mit ihrem Anliegen, welches durch die Rache den Aspekt des Bedrohlichen, des Gefährlichen enthält. Anhand weiterer Beispiele aus Verdis Opernschaffen wird im weiteren Verlauf der Arbeit deutlich, dass auch die Verknüpfung des Quint-Oktav-Klangs mit der Bedrohung durch eine Gefahr in Verdis Schaffen von den frühen Opern an bis hin zu den späten vorhanden ist.

A)

Gab.  
D'un pa-dre io ven-di-co l'om-bra cru-en-ta

B)

And.  
Me chie-de vin-di-ce la fi-glia spen-ta.

Abb. 4 – 34 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1

<sup>175</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 295.

Der gleiche Zusammenhang wie bei den oben aus dem *Requiem* zitierten Stellen, die eine Furcht vor dem letzten Gericht nach dem „dies irae, dies illa“-Teil vergegenwärtigen, ist auch im Chor der Mönche im *Autodafé* des 3. Akts in *Don Carlos*<sup>176</sup> festzustellen (Abb. 4-35 A – C): Die in ihrer Bedeutung gleichartigen Texte „Tag des Zorns“ („jour de colère“), „Tag der Trauer“ („jour de deuil“) sowie „Tag des Entsetzens“ („jour d’effroi“) geben Auskunft über die Konnotation mit dem „Drohen von Unheil“<sup>177</sup>.

A)

B)

CHOEUR  
DES MOINES

de co - lè - re, un jour de deuil, un jour d’effroi.

C)

CH.  
D.M.

qui du ciel a bra - vè a bra - vè la loi!

Abb. 4 – 35 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3

<sup>176</sup> Vgl. Partitur S. 345 ff. bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 382 f.

<sup>177</sup> In Buddens Beschreibung der Stelle erscheint die Konnotation des Bedrohlichen insofern als der Autor von „drohenden Posaunen-Unisonos“ im „Marsch zum Scheiterhaufen“ berichtet. Vgl. Budden, *Verdi*, S. 279.

Die hier vorhandenen Quint-Oktav-Klänge – jedesmal mit dem Grundton *e* – werden einmal nur im Orchester (Abschnitt A) und zweimal mit zusätzlicher Beteiligung des Chors der Mönche, die die mittels der Inquisition zu Tode Verurteilten zur Hinrichtung führen, zum Erklingen gebracht (B bzw. C).

Das Ineinanderflechten von Teilaspekten der Requiemthematik kommt beim nochmaligen Erscheinen des Materials am Ende des Akts erneut zum Vorschein, wenn neben der bisherigen Präsenz von Bedrohung und Tod der Faktor des Religiösen auch als Erlösung und Errettung in einer zusätzlichen Stimme vom Himmel zum Wort kommt und Gottes Reich und den Frieden andeutet<sup>178</sup>.

In *Otello*<sup>179</sup> wird der erweiterte Konnotationsrahmen des Quint-Oktav-Klangs – gerufen vom Chor und den Blechbläsern – am Beginn der Oper, im Sturm erfahrbar (Abb. 4-36). Mächtige, mit dreifachen Vorschlagsnoten versehene Quint-Oktav-Klänge erklingen (zunächst auf *h*, dann auf *e*) über dem Sturm-Geräusch der Orgel<sup>180</sup> zum Bild der zum Gericht aufrufenden Posaunen der Titanen: „i titanici oricalchi squillano nel ciel“. Die hier mehrfach wiederholten und im *fortissimo* mit Akzentuierungen auftretenden Quint-Oktav-Klänge erinnern dabei auch durch die einem Blechbläser-Satz zugeteilte Instrumentierung an den im *Requiem* angedeuteten Aspekt des Bedrohlichen als Tag des „Schreckens“ und des „Zornes“ im *Dies irae*. Bei seiner Beschreibung der besagten Stelle in *Otello* wendet Budden erneut den Ausdruck von „Schrecklichem“ an, wenn er von „terrifying whoops on high brass and trombones in unison, illustrating the ‘Titanic trumpets blasting through the air’“<sup>181</sup> schreibt.

Wenn die flehende Bitte an den „Gott der Blitze und der Stürme“ in dem dieser Stelle unmittelbar anschließenden Takt anfängt, so wird sie mit einer Anweisung im Notentext versehen, welche die hier vorhandene Furcht gesondert andeutet, da sie in der szenischen Darstellung „Gebärden des Schreckens und ängstlichen Bittens“ verlangt<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Vgl. Partitur S. 414 ff. bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 430 ff. Anzumerken ist, dass, wenn der Aspekt Himmel zu dem früher die Quint-Oktav-Klänge enthaltenden Material hinzutritt, die Quint-Oktav-Klänge bei diesem Wiederauftreten am Ende des zweiten Akts vermisst werden müssen, da die Harfe – im „Dienste“ der „himmlischen“ Atmosphäre – bei ihrem Einsatz mit der Durterz den sonst vorhandenen Quint-Oktav-Klang aller anderen Instrumente aufhellt.

<sup>179</sup> Vgl. Partitur S. 21, T. 3 nach Ziff. H bis T. 6 nach H bzw. Klavierauszug S. 9.

<sup>180</sup> Zur besonderen Behandlung der Orgel mit einem speziellen Register vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 141 f.

<sup>181</sup> Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 336.

<sup>182</sup> Vgl. Partitur S. 22 bzw. Klavierauszug S. 10.

The image displays two systems of musical notation for G. Verdi's *Otello*, Act 1. Each system includes vocal lines for soprano and bass, and a piano accompaniment. The lyrics for the first system are "i ti - ta - ni - ci o - ri - cal - chi". The lyrics for the second system are "squil - la - no nel ciel.". The piano accompaniment in both systems features a prominent, rhythmic pattern of chords, with 'X' marks placed below the bass line to indicate specific harmonic elements. The first system is marked with a forte dynamic (*ff*).

Abb. 4 – 36 G. Verdi, *Otello*, Akt 1

Bleiben wir bei *Otello*: Auch der Beginn des 4. Akts der Oper demonstriert deutlich, dass Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge als Angst vor dem Sterben bzw. als Vorankündigung oder Vorahnung eines Unheils auftreten können (Abb. 4-37). Schon viel früher als beim tatsächlichen Ereignis des Todes wirken die Quinten der Klarinetten als zwischen musikalischen Abschnitten immer wiederkehrende einzelne Signal-Klänge, deren drohende Ausprägung von Verdi noch zusätzlich mit dem kompositorischen Mittel der monotonen Rhythmusgestaltung betont wird.

In Buddens Analyse werden die im 6. Takt vorkommenden Quinten als (z)-Motiv bezeichnet (hier B), dem er eine „Vorahnungs-Rolle“ ebenfalls zuschreibt: „The third (z) merely established an atmosphere of gloom an foreboding“<sup>183</sup>.

<sup>183</sup> Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 389.

A) B)

T. 4 Fl. E.hrn. Klar. *mf* *p* 3

C)

T. 26 dolce *f* *poco rall. morendo* *ppp*

D)

T. 37 Desdemona *a tempo* E-mi-lia, te ne pre-go, di-sten-di sul mio Fl. *pp a tempo* Klar. *mf*

E)

Desd. T. 52 *Recitativo parlante* Son me-sta tan-to, tan-to. Mia madre a *Recitativo* *mf* *p* *mf* Klar. *mf*

Abb. 4 – 37 G. Verdi, *Otello*, Akt 4



Die insgesamt fünf Stellen<sup>184</sup> (Abb. 4-37 A – E) mit reinen Quintintervallen bzw. bei B einem zusätzlichen Quint-Oktav-Klang und bei C drei Quint-Oktav-Klängen werden instrumental vorgetragen. Sie treten jedoch nun in einem solchen musikalischen Abschnitt vor dem *Ave Maria* der Desdemona hervor, in dem die Andeutung des eigenen Todes als Weissagung von Desdemona durch mehrere Aussagen im Text an verschiedenen Stellen offenkundig wird. Wenngleich eine direkte Setzung von Wörtern, die den Tod aussagen, als unmittelbare kompositionstechnische Demonstration beim Auftreten der Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge nicht registrierbar ist – zumal unter den benannten Stellen die ersten drei überhaupt im instrumentalen Vorspiel, und zwei ohne Text erklingen –, erweist sich die ganze Szene als eine in ihrer Atmosphäre betrübte und auf eine zu erwartende Tragödie hindeutende. Erstens durch Desdemonas Bitte an Emilia, sie im Hochzeitskleid zu begraben („Se pria di te morir dovessi mi seppellisci con un di quei veli“<sup>185</sup>); zweitens durch Zeilen des von ihr zitierten „Liedes vom Weidenbaum“ (wie „il Salce funebre sarà la mia ghirlanda“<sup>186</sup> und besonders „Io per amarlo e per morir“<sup>187</sup>); drittens dadurch, dass Desdemona ein bevorstehendes Weinen, Trauern befürchtet („Come m’ardon le ciglia. E’ presagio di pianto“<sup>188</sup>) und schließlich dadurch, dass sie sich von Emilia mittels eines emotionalen Ausbruchs (*f con passione*) verabschiedet („Ah! Emilia, Emilia, addio, Emilia, addio!“), so als ob sie mit Sicherheit wüsste, dass sie sich nie mehr wiedersehen werden.

Diese Stelle vom Anfang des 4. Akts in *Otello* wird in Loschelders Arbeit bei der Beschreibung von „tektonischen Elementen“ des Todes angeführt; dabei verweist er – als Erscheinungsform des bereits zitierten „Fehlen von Harmonik“ – auf die „hohle“ Wirkung<sup>189</sup>.

Dass hier das Bedrohliche in einem solchen musikalischen Kontext nachvollzogen werden kann, der trotz leiser Dynamik und sparsamer Instrumentierung auf eine Gefahr hindeutet<sup>190</sup>, kann, nicht zuletzt, an dem von Verdi immer wieder konsequent „forcierten“ Einsatz des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klangs liegen, der hier als Konnotation mit der Todesahnung gedeutet werden kann.

<sup>184</sup> T. 5.; T. 6 f.; 26 ff.; 37 f.; 53 f., vgl. Partitur S. 464 ff. bzw. 469 bzw. Klavierauszug S. 268 ff.

<sup>185</sup> Vgl. Klavierauszug S. 270.

<sup>186</sup> Vgl. ebd. S. 272 f. und 274.

<sup>187</sup> Vgl. ebd. S. 277.

<sup>188</sup> Vgl. ebd.

<sup>189</sup> Vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 89 (Notenbeispiel auf S. 88).

<sup>190</sup> Zum Erwarten des Schreckens vgl. auch Dennig-Jaschke: „eine traurige, resignierte Stimmung, eine Ahnung von kommendem Schrecken schwebt geradezu in der Luft“, Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 617.

An dieser Stelle sei, bevor wir zur besagten Stelle in *Otello* zurückkehren, auf eine Parallelität mit einer Stelle in *Aida*<sup>191</sup> hingewiesen (Abb. 2-38), die sich aufgrund des Klanges, aber auch hinsichtlich der sparsamen Instrumentierung und der leisen Dynamik in Verbindung mit dem „leeren“ Quintintervall und der Todesahnung (bzw. hier als Todeswunsch) in Erinnerung rufen lässt und somit eine Konnotation der etwa „reservierten“ Quinte mit der – im erweiterten Sinne – Todesgefahr unterstreicht. (Die Verwandtschaft besteht auch aufgrund der Triolen.) Es geht um jene Quint-Oktav-Klänge, die durch Aidas Stimme, die beiden Klarinetten und die „klagende“ Oboe (bzw. später durch die drei Instrumente) in einem auch zurückkehrenden Abschnitt gebildet werden. Sie finden sich einerseits im letzten Takt, den sie ganz für sich einnehmen und andererseits innerhalb des Abschnittes, wenn sie dort zumeist sehr kurz, dafür aber auffallend oft immer wieder zu einem „leeren“ Erklingen kommen.

Verbunden sind sie mit den letzten Worten „mai più ti rivedrò“ der Äußerung Aidas, in der sie in ihrer *Romanza* im dritten Akt beschreibt, dass sie nie wieder das Heimat wiedersehen werde, da der Nil ihr Grab werde, das ihr Frieden und Vergessen bringe, wenn Radames ihr Lebewohl sagen würde („Ah! se tu vieni a recarmi, o crudel, l’ultimo addio, del Nilo i cupi vortici mi daran tomba... e pace forse e oblio. Oh patria mia, mai più ti rivedrò!“<sup>192</sup>).

The image shows a musical score for three parts: Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet in D (Clar. in Do), and Aida's voice. The Oboe 1 part consists of a series of triplet notes, with the instruction 'dim. dolciss.' above. The Clarinet in D part also features triplet notes. Aida's vocal line includes the lyrics 'mai più!' and 'maipiù ti rivedrò!'. The second phrase is marked 'parlato'. A dashed box highlights the final measure of the vocal line.

Abb. 4 – 38 G. Verdi, *Aida*, Akt 3

<sup>191</sup> Vgl. Partitur S. 273, T. 4 vor Ziff. D bis zum Taktwechsel sowie die analoge Stelle auf S. 275 bzw. Klavierauszug S. 213 sowie die analoge Stelle auf S. 217.

<sup>192</sup> Zu Aidas Text vgl. Partitur, ab S. 271, vierletztem Takt bis S. 273, Ziff. D.

Zur Wahrheit gehört allerdings auch, dass beim dritten und letzten Erscheinen des gleichen Textes Verdi nur jene Takte vom Beginn dieses elegischen Gesamtabschnittes zitiert, die die häufige Verwendung von Quint-Oktav-Klängen noch nicht aufweisen<sup>193</sup>, und dass die relevanten Worte, die das niemals mehr geschehene Wiedersehen andeuten, in eine anderweitige musikalische Formung gegossen werden.

Bei diesem Beispiel aus *Aida* kann jedoch auch die analytische Herangehensweise eine Bedeutung haben, welche das Auftreten dieser Quinten und Quint-Oktav-Klänge in erster Linie als Ergebnis eines kompositorischen Vorhabens auffasst, das das Ziel hat, in einer der Stimmen eine konstante Tonhöhe im Sinne eines Orgelpunkts zu haben. Dessen Relation zu der sich bewegenden Stimme ändert sich jedoch ständig und an bestimmten Stellen entsteht sie als eine Quinte. Auch bei diesem Beispiel aus *Aida* muss also festgehalten werden, dass die Grenzen für eine erläuternde Klassifizierung nur unscharf gezogen werden können und dass daher über einen in seinem Ursprung zweifach geltenden Sachverhalt gesprochen werden muss.

Um zu *Otello* zurückzukehren: Bezüglich der Stellen mit Desdemonas Todesahnung (Abb. 4-37 A – E) ist bemerkenswert, dass diese Quinten – abgesehen von der allerersten vom Englischhorn und den Flöten in T. 5 – auch das konsequente Tonhöhenverhältnis als *cis-gis* sowie eine konsequente Instrumentierung erfahren: Sie werden immer von den Klarinetten, und was die Dynamik betrifft, bis zum (in der Szene lautesten) *mf* erhoben dargestellt. Die Quint-Oktav-Klänge werden indessen zweimal in der Tonhöhenkonstellation *gis-dis-gis* und zweimal als *cis-gis-cis* in Mischklängen gespielt.

Der Konnotations-Aspekt des Religiösen wird in der Szene zusätzlich durch das Bühnenbild<sup>194</sup> – nämlich Betstuhl und Madonnenbild – wie auch durch die direkt anschließende zweite Szene, das *Ave Maria* der Desdemona wahrnehmbar.

Dass der Quint-Oktav-Klang mit der Konnotation des Bedrohlichen in der Oper auftritt, wird durch einen weiteren Sachverhalt deutlich: Desdemonas Tod, dessen drohende Vorahnung im 4. Akt auch für sie selbst immer näher rückt, wird von Verdi bereits zu einem viel früheren Zeitpunkt der Oper durch den Einsatz desselben satztechnischen Mittels, des Quint-Oktav-Klangs zu verstehen gegeben:

---

<sup>193</sup> Vgl. Partitur S. 278, Ziff. G bzw. Klavierauszug S. 219.

<sup>194</sup> Vgl. dazu auch Klier, die auf das Bühnenbild ebenfalls bezüglich der Verwandtschaft von Religiösem und dem Todesaspekt hinweist, nur anhand der musikalischen Textur nach Desdemonas „Ave Maria“. Klier, *Verdi-Klang*, S. 162.

Er erscheint einmal (nach Tritoni und einem halbverminderten Sekundakkord) als *h-fis-h* in den Bläsern und den tiefen Streichern im Otello-Desdemona-Duett im 3. Akt<sup>195</sup>, wenn Otello außer sich vor Wut und Eifersucht den Kopf verliert und Desdemona anschreit (Abb. 4–39). Dass die sich bereits hier abzeichnende spätere Tragödie sehr wohl auch an der mehrmaligen Wiederholung des anapästischen Todesrhythmus liegt, scheint zweifellos. Noskes Beschreibung von einer Vorahnung betrifft hier den Rhythmus, wenn er andeutet: „the motif has a clearly foreboding funktion: Otello’s fury will ultimately lead to catastrophe“<sup>196</sup>. Auch bei Budden findet sich der Ausdruck des Bedrohlichen („menacing“), wengleich er diesen eher mit dem Oboenklang und die Signifikanz der „death figure“ mit den „wilden“ Tritoni verbindet<sup>197</sup>. Auch Várnai weist darauf hin, dass die Musik schon an dieser Stelle das tragische Ende von Desdemonas Schicksal verrät<sup>198</sup>. Und wenn der Autor davon schreibt, dass die Worte Otellos aufgrund des begleitenden Todesrhythmus von uns Publikum viel mehr als von der Protagonistin verstanden werden können<sup>199</sup>, dann sei seine Feststellung – sowie jene von Noske und Budden – an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit um den Aspekt ergänzt, dass die Vermittlung dieser Botschaft als drohende Gefahr für Desdemona zusätzlich mittels des Klangerlebnisses des „Todesrhythmus“ als „leerer“ Quint-Oktav-Klang geschieht.

D. *lo sguar-do tuo tre-men-do, in te par-la u-na*

(Ob.)

(Bläs.)

<sup>195</sup> Vgl. Partitur S. 327 bzw. Klavierauszug S. 178.

<sup>196</sup> Noske, *Signifier*, S. 210.

<sup>197</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 374.

<sup>198</sup> Várnai, *Operakalauz*, S. 376.

<sup>199</sup> Vgl. ebd.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Otello*, Act 3. It features a vocal line and an instrumental accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: "Fu - ria, la sen - to e non l' in - ten - do. Mi guar - da! \_\_\_". The instrumental accompaniment includes parts for Horns (Hbl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), and Piano (ppStr.). The tempo is marked "dolce". A large 'X' is drawn over the piano accompaniment in the second measure.

Abb. 4 – 39 G. Verdi, *Otello*, Akt 3

Die besagten kompositionstechnischen Mittel in Verbindung mit den dargestellten textlichen bzw. szenischen Zusammenhängen in bereits frühen und auch mittleren Werken Verdis legen nahe, dass beim Komponisten die Verwendung der Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge bereits am Anfang seines Operschaffens eine bewusst eingesetzte Technik für die Demonstration der Unheilverkündung oder von bedrohlichen Situationen gewesen sein muss. So lassen sie sich auch bereits in Werken der vierziger Jahre wie in *Alzira* und *Attila* erkennen.

Die im fernen Kriegslärm (gespielt von der „Banda interna“, *in lontananza*) im 2. Akt von *Alzira*<sup>200</sup> immer wieder auftretenden Quint- und Quint-Oktav-Klänge (Abb. 4-40) veranschaulichen ein einschneidendes Beispiel für den frühen Einsatz der Quinte bzw. des Quint-Oktav-Klangs in Verbindung mit drohender Gefahr bzw. Unheil, wenn der herbeieilende Ovando vom „höllischen Lärm“ der Waffen feindlicher Massen berichtet, die sich direkt auf dem Marsch nach Lima befinden („Il Rima varcò nemico stuolo...“). Budden schreibt: „the sound of a military band heard in the distance – not a Spanish one however, to judge from the hollow minor harmonies and the bass throbbing like a tom-tom“<sup>201</sup> – und deutet dadurch den Sachverhalt an, dass die Mollterz im Satz schon einen Takt früher im Satz erklingt als die Quinten.

Das Bedrohliche findet sich auch unmittelbar in Ovandos Text, insofern als er in diesem den inmitten des Gebrülls der Waffen durchdringenden „drohenden Schrei“ („un grido minaccioso“) benennt, durch den die Freilassung des gefangengehaltenen Zamoro gefordert wird. Die monotone Achtel-Untermalung auf dem konstanten *a* und die Vorschlagsnoten intensivieren den Eindruck einer Unheilverkündung (ähnlich wird es im 3.

<sup>200</sup> Vgl. Partitur S. 223 ff. bzw. Klavierauszug S. 136 ff.

<sup>201</sup> Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 237.

Akt von *Macbeth* zu sehen sein). Vor allem ist jedoch die auffällige Häufigkeit des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klangs dabei einprägsam (er erklingt 22mal innerhalb eines Abschnitts von 19 Takten). Dass die von diesen Quinten durchwebte Musik aus der Ferne tatsächlich jene „bedrohlichen“, feindlichen, marschierenden Truppen darstellt, erfahren wir noch vor Ovandos Bericht durch Gusmanos kurze Frage („Qual suon! Che avvenne?“), die sich offensichtlich auf die bereits erklungene etwa drei Takte lange Passage bezieht.

Ov. *Il Ri - ma var -*

Gus. *Qual suon! Che av - ven - ne?*

(Banda interna, Tamb., in lontananza)

Ov. *cò ne - mi - co stuo - lo: ar - di - ti ver - so Li - ma*

Abb. 4 – 40 G. Verdi, *Alzira*, Akt 2

Während das Drohende und Gefährliche in *Alzira* durch die Ankündigung der von außen hereinbrechenden bewaffneten Menge signalisiert wird, konzentriert sich die etwa gleiche Thematik kampfbereiter Angriffslust bei den einleitenden, konstant wiederholten (und später gelegentlich auch vereinzelt auftretenden<sup>202</sup>) Quint-Oktav-Klängen im Prolog von *Attila*<sup>203</sup> auf eine Charakterisierung (Abb. 4-41). Der zweite Chorauftritt der ihren barbarischen Sieg über Aquileia feiernden Hunnen, den die vorangehenden Quint-Oktav-Klänge einleiten, erscheint in Zusammenhang mit der Erbarmungslosigkeit ihres Anführers

<sup>202</sup> Vgl. Partitur *Attila*, S. 23 bzw. Klavierauszug S. 11, T. 105 sowie 109.

<sup>203</sup> Vgl. Partitur S. 22 bzw. Klavierauszug S. 11.

Attila, dessen Schwert ein „blutiger Komet“ („sanguigna cometa“) und dessen Stimme der Donner des Himmels („di cielo tuonar“) sei.

Eine fassbare Parallele zum vorhin angeführten Zitat aus *Alzira* bilden die hier ebenfalls in gleichförmig wiederholten Achteln angesetzten Klänge mit sich konstant erscheinenden Tonhöhen (hier *e-h-e*). Auch diese Art des sich ständig in gleicher Gestalt monoton Wiederholenden lässt sich als Komponente der Quint- und Quint-Oktav-Klänge mit Konnotation des Bedrohlichen erkennen: dies war ja an den bisherigen Beispielen gut zu beobachten (abgesehen von den Quint-Oktav-Klängen in *Don Carlos*, wo aber sich in monotoner Rhythmik und Tonhöhe wiederholende Achtel in dem umrahmenden Kontext dennoch vorhanden sind). Auffallend beim Anhören dieser Quint-Oktav-Klänge in *Attila* ist, dass sich diese Klänge in Verbindung mit einem musikalischen Charakter präsentieren, der mittels ihrer dynamisch-rhythmischen Prägung nicht nur an die Marsch-Atmosphäre von Krieger-Truppen erinnert, sondern dabei auch fast tänzerisch anmutet. Auf diesen Zusammenhang von Quint-Oktav-Klängen und tänzerischem Charakter, der nicht nur an diesem einzigen Punkt in Verdis Schaffen wahrnehmbar ist, wird im späteren Verlauf der Untersuchungen noch Bezug genommen.

Allegro assai moderato e grandioso ♩ = 116

grandioso *p*

C  
O  
R  
O

Vi - va il re dal - le mil - le fo - re - ste

*p*

Vi - va il re dal - le mil - le fo - re - ste

*pp* *p*

Abb. 4 – 41 G. Verdi, *Attila*, Prolog

Die Vorankündigung des Todes wird mittels wahrhaftiger „Alarm-Signale“ durch die „leeren“ Quintintervalle und Quint-Oktav-Klänge in *Rigoletto* deutlich: Schon am Anfang

der instrumentalen Einleitung in der Gewitter-Szene im dritten Akt<sup>204</sup> erscheinen die Quint-Oktav-Klänge in einem *d-a-d*-Aufbau (Abb. 4-42).

Allegro (♩ = 84)

Abb. 4 – 42 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3

Laut Klier ist hier ein „unnatürlich starre[r] Streichersatz“ vorhanden, welcher als „erste[s] Anzeichen eines noch fernen Gewitters“ aufträte<sup>205</sup>. Es ist dabei anzumerken, dass das Gewitter als Element der Handlung schon eine Konnotation des Gefährlichen und des Bedrohlichen in sich tragen kann. Das „leere“ Klangerlebnis des Quintintervalls trägt sich indessen in den nächsten Takten weiterhin zu: Der am Herzog geplante Mord – der sich ebenfalls als bedrohliche Situation erleben lässt (und von dem das Publikum zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch nicht wissen kann, dass der seine Zielperson „verfehlen“ und letztendlich Gilda treffen wird) – wird im direkten Anschluss im *Recitativo* zwischen Rigoletto und Sparafucile auch während einer einzigen Quinte *d-a* als Orgelpunkt – gespielt von den Celli und der Oboe – vorbereitet und vereinbart<sup>206</sup> (Abb. 4-43).

<sup>204</sup> Vgl. Partitur S. 289 bzw. Klavierauszug S. 302.

<sup>205</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 134.

<sup>206</sup> Vgl. Partitur 289 f. bzw. Klavierauszug S. 302 f. T. 13-27 (28); Quinte in T. 16-27.



Rigoletto T. 16

il re-sto. Ei qui ri - ma - ne? Al-lamez-za no-te ri-tor-ne- ro.

Sparafucile

Sì. Non ca - le... A gettar - lo nel

Ob, Vc *ppp*

R

No, no, il vo' far io stes-so.

S

fiu - me bas-to(io)so - lo. Sì - a!.. il suo no - me?

Abb. 4 – 43 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3

Die oftmalige Berührung der Quinte *a* bzw. des Grundtons *d* durch die beiden Stimmen der Männer hat in der zweiten Hälfte des Notenzitats einen immer wieder als „leere“ Quinte auftretenden Gesamtklang zur Folge. Rigolettos bedeutungsvoller, ebenfalls in diesem Dialog erklingender Satz: „Er ist das Verbrechen und ich die Strafe“ („Egli è Delitto, Punizion son io“) erreicht bei der Verkündung des „Verbrechens“ den höchsten Ton als den oberen Grundton *d*, bevor die „Strafe“ auf dem Oktav tieferen *d* die Basis zur Oboen-Quinte verstärkt (hier nicht mehr abgebildet<sup>207</sup>). Bemerkenswert in Bezug auf das Bedrohliche als Konnotation ist hier die die Instrumentierung betreffende – wengleich die Quinte als entscheidenden Faktor nicht benennende – Formulierung von Dennig-Jaschke: „Wir hören tiefe Streicher und einen immer wiederkehrenden hohen Oboenton. Dieses Ensemble wird

<sup>207</sup> Vgl. ebd., T. 24-28.

uns beinahe durch den ganzen Akt begleiten – schwebend, bedrohend, unheilschwanger und doch klar.“<sup>208</sup>

Während Michele Girardi bei der Erscheinung der Bordun-Quinten im Orchester die Charakterisierung des „seelischen Gewitters“ von Gilda („la tempesta nell’animo di Gilda“<sup>209</sup>) bzw. ihres Selbstmords als Heldentat gegen eine böse Natur für wesentlich hält<sup>210</sup>, verweist Wolfgang Osthoff bei dieser Stelle auf die Bedeutung der Drehleier-Musik und den Gebrauch dieses Instruments durch Menschen aus niedrigen Sozialgesellschaftskreisen wie Krüppel, Blinde oder auch Asoziale<sup>211</sup>. Beide Vorstellungen mögen ihre Richtigkeit haben. Aber dass sie beide an der genannten Stelle in *Rigoletto* präsent sein können, schließt nicht das gleichzeitige Zugesein einer weiteren Konnotation, nämlich jene des Bedrohlichen, aus. Kliers Auffassung, obgleich aus unterschiedlicher Argumentation hervorgegangen, nähert sich der in der vorliegenden Arbeit dargestellten Kognition über die Konnotations-Möglichkeit des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klangs als Andeutung des Bedrohlichen, wenn sie schreibt:

„Doch dieser Satz [der „Drehleier“-Satz, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] bedeutet mehr als Beschreibung des Milieus und der in diesem Milieu agierenden Personen [...]. Er trägt [...] auch zur Charakterisierung der mit Gewitterstimmung aufgeladenen Atmosphäre bei. Vom Standpunkt der szenischen Entwicklung aus gesehen spiegelt sich in diesem Streichersatz die lastende Schwüle vor dem Gewitter wider, in der die Natur fast zur Bewegungslosigkeit erstarrt zu sein scheint“<sup>212</sup>.

Hier verwirklicht Verdi also eine lang ausgedehnte, spannungsgeladene Vorbereitung auf das Verhängnis. Dazu tragen die Quint-Oktav-Klänge am Beginn der Sturm-Szene ebenso wie jene während der ganzen Planung des Mordes am Herzog bei. Hier ist die Bedrohung nicht bloß durch die erwähnte Unterhaltung zwischen Rigoletto und Sparafucile präsent, sondern sie dauert in der gesamten Szene bis zur tatsächlichen Handlung der Tötung

---

<sup>208</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 197 f.

<sup>209</sup> Michele Girardi, „Thou wouldst make a good fool. Egli è delitto, punizion son io’. Due facce di *Rigoletto*“, in: in: Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff (Hrsg.) unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, München (G. Ricordi) 2000, S. 153-177, hier S. 171.

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Vgl. Wolfgang Osthoff: „Verdis musikalische Vorstellung in der Szene III, 4 des *Rigoletto*“, in: *Nuove Prospettive nella Ricerca Verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del „Rigoletto“ in edizione critica, Vienna 12/13 marzo 1983*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) und Milano (Ricordi) 1987, S. 57-73, hier 60 ff., siehe auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 135, Girardi, *Thou wouldst make*, S. 172 sowie Beghelli, *Retorica*, S. 548 f.

<sup>212</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 135.

an. Auf diese Weise wird man Zeuge eines immer wieder zurückkehrenden Hinweises auf ein Unheil (zusätzlich auch durch ein chromatisches bogenförmiges Motiv des Chors), dessen Erwartung bei einer nächsten, ebenfalls in einer *d-a*-Aufstellung erklingenden Erscheinung der Quinte sowie auch latent durch die Verwendung von Worten wie „inferno“ (wenngleich in einem eigentlich handlungsbezogenen pragmatischen Wortwechsel) vorangetrieben wird<sup>213</sup>.

Auch jene transponierten Wiederholungen der dem Geschehen vorangestellten Orchesterpassage mit den Quint-Oktav-Klängen, bei der sich die „Oberstimme“ eine einfache Linie herumschreibend und dadurch nur die untere Quint als Orgelpunktartige Basis zurücklassend vom Quint-Oktav-Klang löst<sup>214</sup>, deuten bei der Erinnerung an den Beginn ein bevorstehendes Unheil an. Sie wirken auch durch die von der Oboe bzw. Flöte erklingenden, die Quint bildenden oberen Zwischenrufe bzw. den monotonen Rhythmus<sup>215</sup> als eine Art Warnsignal. Es sind immer Passagen, die während oder kurz nach der Situation erklingen, wenn Sparafucile und Maddalena über den Herzog reden.

Jenes reine Quintintervall, welches mittels der *a*-Tremoli der Celli im Orchester und der *e*-Rezitation von Gilda entsteht (Abb. 4-44), wirkt als nächster sicherer Hinweis für eine sich nahende Tragödie, wenn Gilda beim bewusst sicheren Rennen in den Tod an der Tür klopft<sup>216</sup>.

---

<sup>213</sup> Vgl. Partitur S. 291 bzw. Klavierauszug S. 305, T. 43-46.

<sup>214</sup> Vgl. Partitur S. 292, 294 ff. bzw. Klavierauszug S. 307, 311 und 313, T. 59-70; T. 128-139; T. 152-163.

<sup>215</sup> Wenn Budden bei dieser „prominent part in the scene“ auf der Suche nach den aus kompositorisch-musikalischer Sicht unterstützenden Komponenten der Dramatik ist – „but whose dramatic as distinct from musical function no commentator has ever been able to explain“, Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 506 –, so wäre die monotone rhythmische Gestaltung keineswegs außer Acht zu lassen. Dass sie wie auch die gleichmäßigen Klopfrhythmen oder unveränderliche, gleichförmige Schlagrhythmen bei Verdi relevante Bestandteile der kompositorischen Darstellung des Todes sind, wurde bereits von Josef Loschelder vielfach belegt, vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 90 ff.; ebenfalls Loschelder weist darauf hin, dass Orgelpunkt-Wirkungen gleichermaßen bei den von Verdi verwendeten „tektonischen Elementen“ bei der musikalischen Veranschaulichung des Todes oft eine Rolle spielen, vgl. ebd., S. 88. Wolfgang Osthoff verweist andererseits auch bezüglich der Homorhythmik auf den möglichen Zusammenhang mit der Drehleier-Musik und zitiert aus dem Satz „La vielle“ aus Georg Philipp Telemanns *La lyra* einen Abschnitt, dessen Rhythmus zu Beginn an die monotonen Daktylos-Rhythmen der Gewitter-Szene in Verdis *Rigoletto* erinnert, vgl. Osthoff, *Musikalische Vorstellung*, S. 69 f. Zu weiteren Betrachtungen zu rhythmischen Formeln bzw. zum Daktylos vgl. das Kap. *Ausblick* in der vorliegenden Arbeit.

<sup>216</sup> Vgl. Partitur S. 309 bzw. Klavierauszug S. 325 f., T. 278-284.

+ Tenori  
Bassi

T. 279

Gilda

Pie - tà d'un men-di - co, a - sil per la not - te a lui con - ce - de - te.

*pp*

Abb. 4 – 44 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3

Um noch weiter bei *Rigoletto* zu bleiben, in der Handlung jedoch an einen früheren Punkt zurückzukommen: Ähnlich kann durch die scheinbar unbedeutenden Quint-Oktav-Klänge in der *Scena e duetto* (Gilda und Rigoletto) des 2. Akts<sup>217</sup> (Abb. 4-45) schon eine leise Signalisierung von Gefahr bzw. des bevorstehenden Unheils wahrgenommen werden.

G.

prote-stò. Par - ti... par - ti... il mioco-re a - pri - va - si

*dolcissimo*

*legerissimo*

*pp*

Abb. 4 – 45 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 2

Die besagten Klänge treten zweimal kurz auf und entstehen in der Harmonieprogression durch die Stimmenbewegung der ersten und zweiten Violinen, während die tiefen Streicher mit ihrem wiederholten *c* für jene Monotonie verantwortlich sind, die sich sowohl tonhöhenmäßig als auch rhythmisch auch hier als musikalisches Attribut der Gefahr zeigt.

Das Wort „parti“ („er ging“) wird zwischen zwei Auftritte der repetierten Quint-Oktav-Klänge gleichen Gepräges „eingeklemmt“, die so sowohl vor als auch direkt nach

<sup>217</sup> Vgl. Partitur S. 230 bzw. Klavierauszug S. 254, T. 103 sowie 105.

dem beschriebenen Ereignis auf die durch dieses zustande gekommene Situation – dass Gilda allein hinterlassen wurde – als auf eine gefährliche verweisen. Nur aufgrund dieses Alleingelassen-Seins konnte Gilda entführt werden; und ihr Text kommt hier weder einer Himmels- noch einer Todesthematik nahe. Vielmehr ist dieses durch die Quint-Oktav-Klänge feinspürig erfolgte Signalisieren einer Gefahr in dem weiteren Fortgang von Gildas Erzählung begründet, in der sie beschreibt, dass sie ihr Herz einer Hoffnung geöffnet habe, als die Entführer plötzlich eingetreten seien („il mio core aprivasi a speme più gradita, quando improvvisi entrarono color che m’han rapita...“).

In der letzten Szene des dritten Akts in *Luisa Miller*<sup>218</sup> kommt dem zunächst durch schnelle Wechselnoten variierten, aber dann doch stabil hörbaren Quint-Oktav-Klang der Streicher eine das Bedrohliche vermittelnde Bedeutung auf anschauliche Weise zu (Abb. 4-46). Der Quint-Oktav-Klang weist auf Rodolfos unmittelbar folgende schicksalhafte Frage, durch die Luisa zu Rechenschaft gezogen wird und die in der Folge den Tod der beiden verursacht. „Hai tu vergato questo foglio?“ – erklingt die bedrohliche Frage von Rodolfo, der wissen will, ob Luisa den Brief geschrieben habe<sup>219</sup>. Der als *as-es-as* aufgebaute Quint-Oktav-Klang direkt vor Rodolfos Frage offenbart die in diesem vorwurfsvollen Bedrängnis innewohnende Gefahr dem Publikum umso mehr, da es auf der Bühne schon gesehen hat, was Luisa noch nicht weiß: dass nämlich das Wasser, von dem beide trinken werden, zuvor von Rodolfo vergiftet wurde.

spiegandole sott'occhio la lettera scritta a Wurm

Rodolfo

Hai tu ver-ga-to que-sto fo-glio?

T. 43

(ff tutta forza)

Abb. 4 – 46 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

<sup>218</sup> Vgl. Partitur S. 418 bzw. Klavierauszug S. 360, T. 44-45.

<sup>219</sup> Eine Parallelität besteht hier zu jener Frage von Otello im 4. Akt der gleichnamigen Oper – ob Desdemona gebetet habe – die genauso fatal den Entschluss des Mordes an der für irrtümlich untreu gehaltenen geliebten Frau signalisieren wird; und man beachte auch die Parallelität im dramaturgischen Verlauf: In beiden Szenen geht der schicksalhaften Frage ein Gebet der Frau voran, welches in beiden Fällen vom Mann in seinem irrtümlichen Sarkasmus zum Ausdruck gebracht wird. Vgl. dazu Herrmann, *Religion*, S. 189.

Ähnlich plakativ und kompositionstechnisch gezielt auf den Punkt des drohenden Unheils ausgerichtet ist die zugleich in zwei Oktavlagen vorhandene leere Quint *des-as* im ersten Finale in *Un ballo in maschera*<sup>220</sup> (Abb. 4-47). Sie erklingt in dem Moment, in dem die Wahrsagerin Ulrica in ihrer Prophezeiung auf Riccardos zwingend-eindringliche Frage hin seinen künftigen Mörder benennt (zweites X in der Abbildung). Riccardo hält die Antwort der Wahrsagerin – laut der ihn derjenige ermorden werde, der ihm heute als Erster die Hand drücke („Chi primo tua man quest’oggi stringerà“) – für einen Witz. Er streckt seine rechte Hand auftrumpfend den Anwesenden entgegen, sodass die Präsenz von lauernder Gefahr, die musikalisch bereits signalisiert wurde, unmittelbar danach auch in der szenischen Gestaltung erfasst werden kann.

Allegro ♩ = 126

Ulrica

Riccardo

Fi - ni - sci il va - ti - ci - nio. Di', chi fia dun - que l'uc - ci -

U. Chi pri - mo tua man que - st'og - gi stri - nge - rà. (con vivacità)

R. sor? Benis - si - mo!

pp

X

X

Abb. 4 – 47 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1

<sup>220</sup> Vgl. Partitur S. 200 bzw. Klavierauszug S. 110, T. 7 nach Ziff. 74.

Man beachte jedoch auch eine weitere, in den Streichern bereits vier Takte zuvor zwischen einer Sexte und einer Terz scheinbar flüchtig erklingende reine Quinte<sup>221</sup>: diese erklingt in Riccardos Frage nach dem Täter (im dritten Takt in Abb. 4-47). Auch diese Quinte kommt nicht zufällig zustande, sondern hat schon dort – vorausnehmend – etwas „mitzuteilen“, und zwar in satztechnischer und semantischer Entsprechung mit Ulricas Wahrsagung über den Täter als jene Person, die Riccardo zuerst die Hand drücke. Exakt die Konnotation des Mordes – und im Einklang damit auch jene der Bedrohung – wird durch diese Quinte ersichtlich: Sie erklingt zum Wort „uccisor“: und die Vokabel bedeutet nichts anderes als „Mörder“.

Die punktierten Tonrepetitionen, die nach Ingrid Czaika die musikalische Geste der Gefahr an mehreren Stellen in der Prophezeiung-Szene darstellen und die Verdi auch ans Ende der Vision stellt<sup>222</sup>, spielen gewiss auch eine bedeutende Rolle bei der musikalischen Verdeutlichung von Bedrohung. Gerade am Ende der Vision wird jedoch die Gefahr durch diese Quinte, wie sie in der Wahrsagung von Riccardos Tod als letztes, liegendes Intervall von den Klarinetten und eine Oktave tiefer von den Fagotten erklingt, womöglich noch dringlicher vermittelt. Sie fungiert hier wie eine Art musikalisches Resultat von Ulricas Orakel, das sich schließlich auch bewahrheiten wird.

Budden stellt die in der Abbildung 4-47 als zweite angekreuzte Quinte mit einer früheren Stelle des ersten Akts in Zusammenhang: „Riccardo now demands to know who will be his murderer. ‘He who first shakes you by the hand’, replies Ulrica, and again we hear the hollow fifth that accompanied her words in the earlier terzetto”<sup>223</sup>. Der Autor deutet damit den Anfang der früheren *Scena e terzetto* an, wenn Amelia Ulrica aufsucht und sie um ein Heilmittel bittet, das das Herz verändere und in der unglücklichen Liebe Vergessen und Ruhe herbeischaffe<sup>224</sup> (Abb. 4-48).

---

<sup>221</sup> Vgl. Partitur S. 200 bzw. Klavierauszug S. 110, T. 3 nach Ziff. 74.

<sup>222</sup> Vgl. Czaika, *Maskenball*, S. 96 ff.

<sup>223</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 393.

<sup>224</sup> Vgl. Partitur S. 133 f. bzw. Klavierauszug S. 68.

Ulrica *senza tempo* *a tempo*

L'o-bliov'è da-to. Arcane stille co-nosco d'una magi - c'erba, che rinno -vella il cor. Machi n'ha'

*pp col canto, senza tempo* *f* *a tempo*

*senza tempo* *a tempo*

d'uopo spiccarladebbe di sua man nel fit - to del-le not-ti... fu - ne - reo è il lo - co.

*col canto, senza tempo* *p*

Abb. 4 – 48 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1

Der Verweis auf diese Szene, in der die besagte Quint ebenfalls zu Ulricas Stimme erklingt, ist berechtigt. Auch hier kommt die Quint wie an der oben abgebildeten Stelle im Dialog mit Riccardo als ein den auf gleicher Tonhöhe deklamierenden Satz abschließendes Intervall – wie etwa eine auf den Punkt gebrachte Verdeutlichung des Gesagten – zustande. (Hier erfolgt noch zusätzlich eine transponierte Wiederholung der Phrase – angekreuzt in der Abb. 4-48 als erste bzw. zweite Quinte). Auch hier bewegt sich der Bass eine Quart abwärts, um den Grundton des Intervalls aus einer Konsonanz zu erreichen. Und schließlich: Auch hier lässt sich die Konnotation des Bedrohlichen, wenngleich mit geringerer Intensität als in der zu Riccardos baldigem Tod geäußerten Aussage, in Ulricas Text nachvollziehen: Die magische Pflanze, die das Herz verändert („una magic'erba, che rinovella il cor“), gebe es, meint Ulrica; diese müsse aber selbst gepflückt werden – und das mitten in der Nacht und an einem Ort, wo Tote begraben sind („nel fitto delle notti... funereo è il loco“).

Dass der von Ulrica beschriebenen Situation, die zu Amelias „Heilung“ notwendig sei, im Sujet der Oper tatsächlich der Rang einer bedrohlichen Angelegenheit an einem gefährlichen Ort zugeordnet wird – was für Zuhörer des 21. Jahrhunderts in einer längst auch Horrorfilme konsumierenden Gesellschaft vielleicht als Übertreibung erscheinen mag –, wird nicht nur durch Ulricas anschließende detailreiche und furchterregende Erläuterung des Ortes sowie durch ihre sich immer wieder nach Amelias Mut und Entschlossenheit



erkundigenden einzelnen Zwischenfragen (wie „L’osate voi?“; „V’esanima?“; E l’oserete?“) deutlich. Es wird auch durch ihren Hinweis auf Amelias bestürzte und zitternde mentale Verfassung offensichtlich: „Attonita e già tremante siete?“; und nicht zuletzt auch durch Amelias eigene Aussage, die bezeugt, dass sie erstarrt: „Agghiaccio...“<sup>225</sup>.

Bemerkenswert in Hinsicht auf die weiteren Ergebnisse der vorliegenden Dissertation in Bezug auf die Konnotationen des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klangs ist der im letzten Notenzitat exakt mit dem Wort „Nacht“ zusammen auftretende Quint-Oktav-Klang *fis-cis-fis*: Weitere Beispiele verdeutlichen, dass die Quinte auch als Komponente der Naturdarstellung und in dieser als Verknüpfung mit der Nacht auftreten kann – was im letzten Beispiel von *Un ballo in maschera* (Abb. 4-48) zu der vorhandenen Konnotation des Bedrohlichen zusätzlich hinzukommt.

Die in Abb. 4-48 als dritte, nach Ulricas Lokalisation von der Auffindbarkeit der Wunderpflanze lediglich eine Sechszehntel andauernde Quinte *cis-gis* erscheint der Autorin der vorliegenden Arbeit bezüglich eines bewusst eingesetzten kompositionstechnischen Phänomens mit einer Konnotation aufgrund des zu eiligen Charakters fraglich. Dadurch, dass das *gis* der ersten Violinen nach zweimaligem Ertönen von *cis* zu Beginn einer melodischen Phrase in Erscheinung tritt und daher mehr hervorgehoben und hörbar ist als die weiteren Sechszehntel, ist jedoch die Möglichkeit, dass die dadurch entstandene Quinte einem bereits auch früher angedeuteten Klangerlebnis in einer „färbenden“ Bedeutung beiträgt, nicht auszuschließen.

Dafür spricht, dass die Häufigkeit der „leeren“ Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge in *Un ballo in maschera* insgesamt und vor allem in Verbindung mit Ulrica bzw. ihrer schicksalhaften Prophezeiung von Riccardos baldigem Tod äußerst auffällig ist. Auch über die bereits behandelten Stellen hinaus treten sie in der *Invocazione* der Ulrica sowohl in rein orchestralem Satz<sup>226</sup> (wo die von den Streichern gespielten Quinten an einen typischen Hornsatz erinnern, Abb. 4-49) als auch kurze Zeit später, bei Ulricas Beschwörung des Abgrunds<sup>227</sup> („Re dell’abisso, affrettati, precipita per l’etra...“) in Erscheinung. Natürlich

---

<sup>225</sup> Budden betont bezüglich der ersten beiden Quinten den Zusammenhang mit dem Aspekts des Mysteriösen, wenn er dabei an die Quinten vom Tarnhelm-Motiv in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* erinnert: „All the more effective is the moment of calm in which Ulrica first hints at the remedy for Amalia’s unfortunate passion (‘L’oblio v’è [...]). Horn and bassoons move from a minor triad to a hollow fifth which has all the dark mystery of Wagner’s Tarnhelm.“ Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 388.

<sup>226</sup> Vgl. Partitur S. 94 bzw. Klavierauszug S. 49.

<sup>227</sup> Vgl. Partitur S. 98 f. bzw. Klavierauszug S. 50, Ziff. 38. Die hohle Wirkung dieser Quinten entsteht dadurch, dass, obwohl die Quinte faktisch gesehen relativ kurz erklingt, die das Quintintervall *c-g* bildenden Töne für die akustische Wahrnehmung hervorgehoben erscheinen, und zwar durch den Grundton an den betonten Zählzeiten 1 und 3 im Takt einerseits sowie durch die ständige Repetition der Quinte in der Sechszehntelbewegung der Triolen andererseits. Nicht zu überhören ist auch Ulricas langes „Verweilen“ auf

kann eine Verbindung zum Bedrohlichen auch in diesen Passagen, in denen etwas von der unheimlichen Welt der Wahrsagerin Ulrica preisgegeben wird, unmittelbar entstehen.

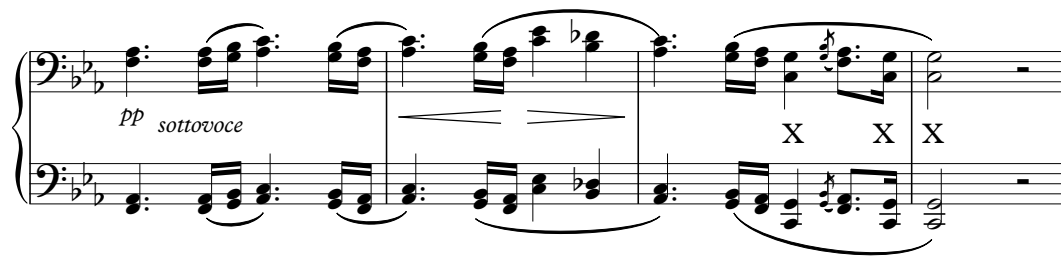


Abb. 4 – 49 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1

In der *Scena e Quintetto*<sup>228</sup> des ersten Akts bildet Ulricas Stimme – mit ihrem warnend-drohendem Hinweis auf das Bezahlen für die freche Herausforderung des Schicksals – die Quinte im Quint-Oktav-Klang je in der ersten Takthälfte. Währenddessen wird in der zweiten auch von ihr der obere Grundton erreicht, der seinerseits wie etwa eine vorangehende Ankündigung eines Unheils von den Blechbläsern bestätigt und in einer charakteristischen auftaktigen rhythmischen Formel von Sechszehntel und Halbe verdoppelt wird.

#### 4.3.4 Quint-Oktav-Klänge in Verbindung mit tänzerischem Charakter

##### 4.3.4.1 Das Tänzerische in Präsenz des Konnotations-Aspekts des Bedrohlichen

Auf jene Quint-Oktav-Klänge im Prolog der Oper *Attila*, die in einem Kontext des Gefährlichen in Erscheinung treten und deren musikalischer Charakter zugleich das Tänzerische beinhaltet, wurde bereits an früherer Stelle verwiesen. Die Verbindung dieser beiden Komponenten bei Quint-Oktav-Klängen wird jedoch in der 1847 und damit kurz nach *Attila* entstandenen (und 1865 überarbeiteten) Oper *Macbeth* noch viel ausgeprägter.

Der überwiegende Teil der Quint-Oktav-Klänge erscheint nämlich in Hexenszenen, von denen die Oper ausreichend durchwebt ist; und mehrere der in *Macbeth* vorhandenen Stellen mit Quint-Oktav-Klängen finden sich in einer mit dem Tänzerischen sehr verwandten Szene, im Hexenball im 3. Akt.

der Quinte sowie der durch ihre zu den jeweiligen schweren Zählzeiten hervorgehobenen Tonhöhen (c, g und erneut c) linear betonte Quint-Oktav-Klang.

<sup>228</sup> Vgl. Partitur S. 173, T. 4 sowie T. 6 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 90, T. 7 sowie T. 9 auf der Seite.

Für diese Ballettmusik ist in der Partitur das Geschehen auf der Bühne genau beschrieben. In den ersten zwei Takten des Abschnitts, zu dem die Hexen Hekate den Kessel zeigen, den sie sorgfältig untersucht (*Le Streghe indicano ad Ecate la caldaia, che essa esamina attentamente*), hören wir Quint-Oktav-Klänge mit Grundton *b* im Orchester<sup>229</sup> (Abb. 4-50). Diese Quint-Oktav-Klänge erklingen zwar im *pp*, aber in einem ziemlich großbesetzten Satz jeweils nach einem schnellen chromatischen „Anlauf“ in den Bratschen und den Celli viermal hintereinander.

T.152

Abb. 4 – 50 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 3

Der doppelte Charakter als gleichzeitige Repräsentation des Tänzerischen sowie des Bedrohlichen wird aber auch im nächsten Teil des Hexenballs, im *Valzer*<sup>230</sup> deutlich. Hier werden von den Flöten und den Violinen nicht weniger als 16 Takte lang mit oberen Vorschlagsnoten versehene und in permanenten Vierteln wiederholte „grelle“ Quinten hörbar. Auch Budden verweist auf diese Quinten, und wenn er den „rapid waltz“ als unmissverständlichen „danse macabre“ deutet und dabei auf die „teuflischen“ leeren Quinten („the ‘devilish’ open fifths“) aufmerksam macht<sup>231</sup>, so lässt sich darin die Andeutung der Verknüpfung des Tänzerischen mit dem Gruseligen erkennen.

In der Tat lässt sich die Wirkung von „leeren“ Quinten in der Musikkultur – vorwiegend des 19. Jahrhunderts – an vielen Stellen in Verbindung mit dem Ausdruck von Teuflischem, Dämonischem oder eben Hexenhaftem beobachten. Die horizontale Ausbreitung als gesungenes Quintintervall in übertriebener Aufeinanderfolge ist dabei ebenso anzutreffen (Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, 3. Akt, 3. Szene, Hexe: „Hokus

<sup>229</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 385 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 275, T. 152.

<sup>230</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 399 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 280 f., T. 249-264.

<sup>231</sup> Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 301. Anm.: Die von Budden als „bar 43“ angegebene Taktzahl wird offensichtlich ab dem dritten Teil des *Ballo*, d.h. erst ab dem *Valzer*, gezählt; sie entspricht in der hier angegebenen neuen Ausgabe von Ricordi – The University of Chicago Press dem Takt 249.

pokus, nun kommt jocus...“; oder Dvořák, *Rusalka*, 1. Akt, Hexe: „Feine Säfte will ich brauchen...“) wie die Verwendung als vertikale Konstellation im Zusammenklang (Dvořák, *Rusalka*, 1. Akt, einleitende Quinten zur Stelle „Abra, cabra...“ von der Hexe)<sup>232</sup>. „Quintentürmen“, d.h. übereinanderstehenden Quinten, begegnet man in der Einleitung des *Mephisto-Waltzers* von Franz Liszt oder auch im Hexensabbat im 2. Akt von *Mefistofele* von Arrigo Boito<sup>233</sup>. (Man begegnet dem Quint-Oktav-Klang jedoch nicht nur in der Opern- und Orchesterliteratur, sondern auch im Liedschaffen des 19. Jahrhunderts wie im *Doppelgänger* von Franz Schubert – auch hier im Kontext des Gespenstischen, Übernatürlichen.)

So scheint es nicht abwegig, wenn Verdi, in dessen musikalischer Diktion der Quint- und Quint-Oktav-Klang, wie bereits aufgezeigt, an mehreren Stellen seines Schaffens mit der Konnotation des Gefährlichen, des Bedrohlichen erscheint, diesen „leeren“ Klang auch zu seinen Hexen-Szenen in *Macbeth* als Ausdruck boshaft erschreckender teuflischer Wesenszüge einsetzt<sup>234</sup>.

Während die Wahrnehmung des Doppelcharakters von Tänzerischem-Bedrohlichem beim Hexenball in *Macbeth* von Budden als Sichtung der „devilish open fifths“ in einem „danse macabre“ kundgegeben wird (vgl. oben), überwiegt nach Uwe Schweikerts Auffassung in den Hexenchören eher das Tänzerische als das Düstere, Gemeine. Schweikert schreibt dies dem Erbe „des rhythmischen Elans von Rossini samt dessen Formeln“<sup>235</sup> zu: „So klingen denn die Hexenchöre weniger geheimnisvoll als frivol,“ – setzt er fort – „weniger nach geisterhafter Finsternis denn komödiantisch, als entstammten sie einer Offenbach-Operette.“<sup>236</sup>

Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass gerade diese im Hexenball „teuflischen Quinten“ ja nicht nur im 3. Akt mit der Beschwörung von Hekate und weiteren Geistern erklingen, sondern eben auch bei den Hexenchören. Die hohlen, repetierenden, „teuflischen“ Quint-Oktav-Klänge im Hexenball wirken somit gar nicht mehr überraschend neu, hat man

---

<sup>232</sup> Vgl. Fánicsik, *Hexen*, S. 46 ff.

<sup>233</sup> Vgl. ebd., S. 47 bzw. Ntbsp. 10 auf S. 48.

<sup>234</sup> Zu den charakteristischen Eigenschaften des „dämonischen Stils“ zählt auch Janice Dickensheets das Vorkommen „offener Intervalle“, welche als Anspielung auf mittelalterliche Satztechnik auftreten. Vgl. Janice Dickensheets: „The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century“, in: *Journal of Musicological Research* 31 (2012), S. 97-137, hier S. 118 ff. Die Miteinbeziehung von „sacred musical symbols such as chant [...] chorales, or even fugato“, ebd. S. 120, in die dämonische Musik, hat auch für Dickensheets die Wirkung, dass sie letztendlich in ihrer „Heiligkeit“ umgedreht werden: „These ‘sacred’ styles are destabilized by the surrounding musical gestures, which, in effect, invert their sanctity“, ebd. Auf diese Weise ließe sich also ebenfalls das Auftreten des ein und desselben satztechnischen Mittels wie des Quint- und Quint-Oktav-Klangs in gleichzeitig etwa entgegengesetzten Ausdrucks-Kontexten wie im Sakralen sowie im Drohend-Gefährlichen in Verdis Schaffen erklären.

<sup>235</sup> Uwe Schweikert: „Macbeth“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 385-398, hier S. 390.

<sup>236</sup> Ebd.

doch bis dahin schon andere Auftritte der Hexen erlebt, wo sie von ihrem Gepräge durch musikalische Attribute Auskunft gaben.

Um jedoch die erste Hexenszene vom Anfang der Oper zu zitieren: Schon gleich zu Beginn hören wir die Hexen, wenn sie im Wald in drei Gruppen erscheinen und in ihrem Geschwätz ihre „Delikte“ andeuten. Die Einleitungen zu diesem Geschwätz („M'è frullata nel pensier...“) bzw. zu dessen zweitem Satz („al dimòn la mi cacciò...“) erfolgen mit Quint-Oktav-Klängen – hier auf *a* aufgebaut und vom Fagott, den Streichern und den Timpani gespielt – und zwar zunächst wirklich leer, ohne harmonische Ergänzung der Terz. Letztere erklingt erst bei dem späteren Einsatz der Holzbläser, der ersten Violinen und des Chors<sup>237</sup>. Auch Budden verweist auf die „hollow harmonies“ bei der Erwähnung jener musikalischen Elemente, die für die Unheimlichkeit dieser Szene verantwortlich sind<sup>238</sup>. Das sind genau solche Quint-Oktav-Klänge, die auch später – in konstanter Repetition und an einen tänzerischen Charakter gekoppelt – in Hexenszenen erscheinen.

Auch dem bereits thematisierten Hexenball geht der die Szene beginnende Chor der Hexen zu Beginn des 3. Akts unmittelbar voran<sup>239</sup>. Und wie im ersten Chor im 1. Akt und im Hexenball selbst treten auch hier die hohlen Quint-Oktav-Klänge als repetierende Klänge in Erscheinung, die hier als Einleitungs- bzw. Zwischenklänge die in einem Terz-Zug jeweils höher wiederholten Chormelodie der Hexengruppen begleiten (beim ersten Mal: „Tu rospo venefico...“; Abb. 4-51), welche laut Budden die „pikante Charakteristik“ besitze, sich zwischen Dur und Moll zu bewegen<sup>240</sup>.

T. 74

Coro di Streghe III

*gettando nella caldaia*

Tu ro - spo ve - ne - fi - co che

*pp*

<sup>237</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 21 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 8 f., T. 51 f. bzw. 57 f.

<sup>238</sup> Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 282.

<sup>239</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 345 f., 348 f., 351 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 257-260, T. 74-77, 79-81, 93-96, 98-100, 112-115, 117-119.

<sup>240</sup> Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 300.

Abb. 4 – 51 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 3

Neben der zweifellos tänzerischen Atmosphäre ist die Szene dabei doch mindestens so sehr mit schaudererregendem Greuel vollgeladen: Draußen blitzt und donnert es, und drinnen, in einer dunklen Höhle, sammeln sich die Hexen um einen Kessel, in dem eine „Hexensuppe“ mit den bizarrsten Zutaten wie Affenblut, Bocksgalle etc. kocht. Wenngleich man darauf hinweisen muss, dass in Verdis Gesamtschaffen Quint- und Quint-Oktav-Klänge in manchen Fällen auch ohne weitere Konnotation, als technische Komponente einer Realisierung tanzhaften Charakters in Erscheinung treten, legt die Tatsache, dass die Quint-Oktav-Klänge in diesem Grausamkeit repräsentierenden Kontext der Hexenszenen als Mittel der musikalischen Charakterisierung mehrmals und konsequent Verwendung finden, nahe, dass die Konnotation des Quint-Oktav-Klangs mit dem Aspekt des Bedrohlichen bei Verdi sehr wohl bewusst und mindestens in einem solchen Maße vorhanden war wie die Absicht einer Vergegenwärtigung von Tänzerischem in diesem Hexenchor. Auch Verdi selbst legte Wert darauf, dass die Darstellung der Hexen von Brutalität und Grobheit zeugt, wie in seinem Brief an Léon Escudier von 1865, vor der Aufführung der überarbeiteten Version zu lesen ist: „Ich wiederhole Euch, daß der Hexenchor von allergrößter Wichtigkeit ist: *er ist eine Persönlichkeit* [Hervorh. orig.]. Man darf nie vergessen, daß sie [die Hexen, Anm. des Hrsg.s] sowohl in musikalischer wie in schauspielerischer Hinsicht am Anfang brutal und grob sein müssen, bis zu dem Augenblick im dritten Akt, in dem sie sich Macbeth gegenüber finden. Von diesem Augenblick an sind sie erhaben und prophetisch“.<sup>241</sup> Dabei finden sich sämtliche bisher beschriebene Hexenszenen vor diesem von Verdi für eine veränderte Hexen-Atmosphäre angegebenen Moment, wo sie im 3. Akt *Macbeth* antreffen; das

<sup>241</sup> Brief an Léon Escudier, Genua, 8. Februar 1865, in: Hans Busch (Hrsg.): *Giuseppe Verdi. Briefe*, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch) 1979, S. 78.

bedeutet: All die Szenen davor sollen die Hexen also, nach eigenen Angaben des Komponisten, „brutal und grob“ darstellen.

Es tritt auch ein von den anderen divergierend gesetzter Quint-Oktav-Klang mit einer typischen „Hornquint“ und deren Grundton-Oktavierung in den Holzbläsern im letzten Takt des ersten Teils der ersten Szene mit den Hexen im dritten Akt, vor dem Tempowechsel (*Poco più mosso*) auf<sup>242</sup> (Abb. 4-52).

The image shows a musical score for Act 3 of Verdi's *Macbeth*. It consists of four staves. The top three staves are for the vocal parts of the Witches (Coro di Streghe), labeled I, II, and III. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal parts sing the words "Bol - li." in a simple, rhythmic pattern. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a quint-octave chord in the right hand and a single note in the left hand, with a fermata over the final measure. A large bracket underlines the piano accompaniment, and a small 'X' is placed at the end of the score.

Abb. 4 – 52 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 3

Im Gegensatz zu den vorigen Quint-Oktav-Klängen in der Szene ist dieser viel sparsamer instrumentiert. Die Verknüpfung der Quinte in einem Hornsatz mit dem typischen Jagdinstrument ist normalerweise charakteristisch für Natur- und Jagdszenen – wie es weiter unten in der vorliegenden Arbeit auch in Bezug auf Verdis Schaffen noch zu sehen sein wird. An dieser Stelle sei die Anmerkung angebracht, dass die Szene in *Macbeth* in der Höhle der Hexen spielt, d.h. im Wald – weshalb eine semantische Implikation dieses flüchtigen Hornsatzes als kurze Andeutung auf die Natur als im Wald befindlichen Ort des Geschehnisses möglich erscheint. Da sich aber die Aussage des schaudererregenden Textes des Hexenchors an dieser Stelle jedoch nicht verändert hat und der Quint-Oktav-Klang analog dem bisherigen Auftreten (auch hier als *h-fis-h*) ertönt, kann an dieser Stelle davon gesprochen werden, dass hier der instrumentaltypische Klangverlauf und mehrere Konnotationsaspekte des satztechnischen Phänomens aufeinandertreffen – während der

<sup>242</sup> Vgl. Partitur Bd.1, S. 354 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 261, T. 136.

tänzerische Charakter nur noch durch die rhythmische Pulsierung des 6/8-Takts bewahrt wird.

Die kompositionstechnische Faktur bietet ein in mehrfacher Hinsicht gleiches Bild des Einsatzes des Quint-Oktav-Klangs im Chor der Barden im Schlusschor der Oper im vierten Akt wie die bereits oben behandelten Stellen aus dem Hexenchor im ersten Akt („M'è frullata nel pensier....“) bzw. in jenem dem Hexenball vorangehenden Hexenchor im dritten Akt (Abb. 4-51). In diesem Schlusschor<sup>243</sup> (Abb. 4-53) wird der Tod von Macbeth und der Sieg des neuen Königs Malcolm gefeiert. Die Analogie der Tonarten-Gleichheit *a*-Moll im Hexenchor im ersten Akt sowie die „regelwidrige Endbetonung“ in den Versen geben Uwe Schweikert Anlass, im Chor der Barden im vierten Akt „allerdings keine ungetrübte Siegesfreude“, sondern eher „den Marschtritt der ewigen Soldateska [...], die trotz eines kurzen Schlussteils in A-Dur alle Hoffnung auf eine bessere Zukunft niedertrampelt“<sup>244</sup>, zu hören. Diese Hoffnungslosigkeit als negativer, düsterer Aspekt ist gerade in Hinsicht auf die Konnotation der Quint-Oktav-Klänge von Bedeutung:

Die Parallelität zu den erwähnten Stellen wird nämlich auch durch einen weiteren Faktor deutlich: durch die auch hier ohne Tonhöhenveränderung repetierten Achtel als Quint-Oktav-Klänge mit jeweiligen Achtelpausen. Sie sind als begleitendes Grundmuster von Gesangstimmen in höherem Register – wie im Hexenchor im ersten und auch im Hexenball im dritten Akt – zu hören. (Die mit gestrichelter Linie eingerahmten Abschnitte in Abb. 4-53 verdeutlichen das in Quint-Oktav-Klängen weiterlaufende Muster, zu dem jedoch weitere Harmonien im Gesamtklang hinzukommen.) Auch ihre kompositionstechnische Einsetzung geht mit der gleichen Konnotation einher, die bei den ersten beiden Fällen festzustellen war: durch sie wird nämlich nicht der fröhlich-muntere Aspekt des Tänzerischen, sondern eine – wie auch von Schweikert für den Schlusschor beschrieben wird (vgl. oben) – ausweglose, verzweifelte, negative Komponente vermittelt. Zwar kann hier eine Wirkung von Gefahr oder Bedrohung weniger empfunden werden als in den anderen drei angegebenen Quint-Oktav-Klang-Stellen in *Macbeth*, eine musikalische Erinnerung an das Negative und an Macbeths Verbündetsein mit den Hexen (was auch im Text des *Coro di Bardi* als beinahe spöttisch-ironische Frage empfunden werden kann: „Macbeth, Macbeth ov'è?... Dov'è l'usurpator?“), kann jedoch infolge des Einsatzes der Quint-Oktav-Klänge nachvollzogen werden.

---

<sup>243</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 596 ff. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 389 ff.

<sup>244</sup> Schweikert, *Macbeth*, S. 395.



**Allegro** ♩ = 138

T. 295

Coro di Bardi

Tenori

Bassi

Legni, Archi pizz.

Cl., Fg.

*con entusiasmo f marcato e fiero*

Mac - beth, \_\_\_\_\_ Mac-beth o-

*con entusiasmo f marcato e fiero*

Mac - beth, \_\_\_\_\_ Mac-beth o-

*marcate f*

- v'è?... Do- v'è \_\_\_\_\_ l'u-sur - pa - tor!

- v'è?... Do- v'è \_\_\_\_\_ l'u-sur - pa - tor!

Abb. 4 – 53 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 4

#### 4.3.4.2 Das Tänzerische ohne weiteren Konnotations-Aspekt

In Zusammenhang mit der Konnotation des Quint- und Quint-Oktav-Klangs als Verknüpfung mit tänzerischem Charakter wird in diesem Unterkapitel verdeutlicht, dass das besagte satztechnische Phänomen in Verdis Schaffen im Gegensatz zu den oben angeführten Beispielen aus *Attila* und *Macbeth* auch mit „einfachem“ Bezug zum Tanz und Ball oder als Komponente einer tanzhaft-munteren Charakterisierung in Erscheinung tritt, d.h. ohne den Aspekt der Gefahr und des Bedrohlichen.

Dabei können, ähnlich den bereits erwähnten „Hornquinten“ in Jagd- und Natur-Szenen, Anklänge an den Bordun und an Volkstümlichkeit eher die Basis einer Nachvollziehbarkeit bilden. In dem Sinne sind auch die Quint- (bzw. die durch die Oboe ergänzten punktuell-gelegentlichen Quint-Oktav-) Klänge im „Sommer“ des Balletts im dritten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*<sup>245</sup> (Abb. 4-54) zu verstehen. Auf die Volkstümlichkeit an dieser Stelle weist auch Budden hin: „The modal contour, avoiding the leading note, the ‘rustic’ oboe, the pedal note with the bare fifth above suggesting the drone of the zampogna, all point to a deliberate essay in folk melody“<sup>246</sup>.

Allegretto (♩.=69)

Ob. Solo *tr* *tr*

VI.1 *pp*

VI.2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. Cb. *pp*

Abb. 4 – 54 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3, Ballett

Ebenfalls als Charakterisierungsmittel des Tänzerischen erklingen die tiefen Quinten von den Fagotten, dem Cimbasso und den tiefen Streichern am Beginn der *Tarantella* im dritten Akt von *La forza del destino*<sup>247</sup>. Diese erzeugen am Anfang ohne weitere Beteiligung des Orchesters für kurze Zeit ebenfalls einen vollkommen „leeren“ Klang (und werden dann auch beim Einsatz der Melodik „gehalten“). Auch hier sei Budden zitiert, der in seiner *La forza*-Analyse auf die in der *Tarantella* vorkommenden „primitive hollows harmonies“ als auf ein mit jenen musikalischen Elementen verwandtes hinweist, die seiner Ansicht nach auch im „Sommer“ von *Les Vêpres Siciliennes* im Dienste eines Zusammenspiels von „exotischen“ und „traditionellen“ Harmonisierungsstilen hörbar sind<sup>248</sup>.

<sup>245</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 419 f. sowie S. 423 bzw. Klavierauszug S. 214 f., ab Ziff. 63.

<sup>246</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 217.

<sup>247</sup> Vgl. Partitur S. 449 bzw. Klavierauszug S. 265.

<sup>248</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 499 f.



ta - no; d' o - gnu - no sul - la ma - no leg - gia - mo l' av - ve - nir.

legg. 3 3 3

X X X

Abb. 4 – 55 G. Verdi, *La traviata*, Akt 2

Es ist auffallend, dass Verdi die klangtechnische Verwirklichung, Phrasenbeginne (bzw. etliche weitere Klänge mitten im Verlauf) durch die „leere“ Quinte zu charakterisieren, in Verknüpfung mit Tänzerischem und Szenen mit in der Opernhandlung enthaltenen Zigeunerrollen nicht nur in *La traviata*, sondern auch in seiner direkt vorangegangener Oper *Il trovatore*<sup>254</sup> anwendet. Dies geschieht zunächst, wenn Ferrando zu Beginn der Oper den Gefolgsleuten die alte Geschichte „Abbieta zingara...“ erzählt (Abb. 4-56 A). Dort ist zwar die Anspielung auf das Tänzerische etwas weniger deutlich, aber sogar die Tonart e-Moll ist gleich – und somit auch die an der Stelle der Tonika präsentierte Quinte *e-h* (auch wenn die Taktart in *Il trovatore* ein ungerader  $\frac{3}{4}$  ist). Als Gemeinsamkeit fallen auch der Doppelvorschlag vor den jeweils ersten Melodietönen im Orchester sowie der formal-syntaktische Aufbau mit dem Erreichen des Grundtones am jeweiligen Schluss der ersten Phrase vor dem erneuten Phrasen-Beginn mit der Quinte auf.

**Allegretto** ♩ = 112  
 con mistero *pp* mezza voce

Ferrando

Ab - biet - ta zin - ga-ra fo - sca, ve - gliar- da!.. Cin - ge - va i

*pp* X X

<sup>254</sup> Vgl. Partitur S. 75 ff. bzw. Klavierauszug S. 7 ff. ab T. 79.

sim - bo - li di - ma - li - ar - da! E sul fan - ciul - lo,

pp

X

Abb. 4 – 56 A G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 1

An dieser Stelle soll ein kurzer Exkurs die Gründe für die Quint-Verwendung im obigen *Coro di Zingarelle* im zweiten Ball von *La traviata* (Abb. 4-55) in einem weiteren Rahmen erläutern, bevor wir auf die Thematik der Verbindung der Quinten mit tänzerischem Charakter zurückkommen.

Das Beispiel 4-56 A aus Ferrandos Erzählung über die Mutter von Azucena weckt nicht nur Erinnerungen an die besagte Stelle in *La traviata*, sondern steht andererseits innerhalb der Oper *Il trovatore* in engem Zusammenhang mit Azucenas Lied<sup>255</sup> im *Coro di Zingari e Canzone* zu Beginn des zweiten Akts; darauf weist auch Budden hin<sup>256</sup> (Abb. 4-56 B). Außer dem auch hier vorhandenen e-Moll – das in der Oper Azucenas Gebiet angehört<sup>257</sup> – fällt die Tonhöhe *h* als Quinte von *e* auch in der Quantität auf; Budden verleiht ihr „the quality of an idée fixe“<sup>258</sup> und beschreibt sie als „a bee in the bonnet“<sup>259</sup>.

<sup>255</sup> Vgl. Partitur S. 108 und Wiederholungs-Stellen auf S. 109 ff. bzw. Klavierauszug S. 89 und Wh.-Stellen auf S. 90 ff.

<sup>256</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 83.

<sup>257</sup> Vgl. ebd., S. 72.

<sup>258</sup> Ebd., S. 83.

<sup>259</sup> Ebd. Es sei allerdings angemerkt, dass Buddens Erläuterung der harmonischen Rolle von *h* als lediglich zweimal als Terz von G-Dur und sonst überall als Dominante von e-Moll vorkommende Tonhöhe, vgl. ebd., nicht zutrifft. Genauso oft kommt es eben als Quinte im tonikalen e-Moll vor – wie es gleich am Anfang des abgebildeten Zitats (Abb. 4-56 B) auch ersichtlich ist. Dies hat gerade für jenes in der vorliegenden Arbeit bezüglich Verdis früherer und mittlerer Werke angesprochene Prinzip eine Bedeutung, nach dem die Quint als fünfter Skalenton der melodischen Tonalität oft als beginnende – gelegentlich auch als endende bzw. mitten im Satz vorkommende – Tonhöhe in der Relation zum Bass steht (und dadurch oft auch eine „Leere“ bildet).

**Allegretto** ♩. = 60

(canta; gli Zingari le si fanno da lato)

Azuc. Stri - de la vam - pa! la fol - la in - do - mi ta cor - re a quel fo - co lie - ta in sem - bian - za!

pp X X X X X

Abb. 4 – 56 B G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 2

Dieses *h* fällt jedoch nicht nur in der von Budden angedeuteten Weise, sondern darüber hinaus vor allem als „leere“ Quinte auf: Sie besteht immer zwischen den tonikalen Grundton, den die tiefen Streichern vergegenwärtigen und der Singstimme – später auch den ersten Violinen – auf den ersten Achtelwert in den ersten vier Takten der ersten Phrase. Auch der Halbschluss im achten Takt der Melodie konkretisiert sich auf die schwere Zählzeit des 3/8-Takts lediglich als eine Quint – die Terz kommt erst auf den zweiten Achtel von der zweiten Violine hinzu –, während wir auch den direkt vor dem Halbschluss erklingenden Achtel als unbetonten Quint-Oktav-Klang hören. Zweifelsfrei hat dieses punktuelle Auftreten der Quinten für jeweils einen Achtelwert eine andere Wirkung als lediglich einmalige, aber länger anhaltende oder aber ebenso kurze, dafür aber häufiger und vor allem in direkter Aufeinanderfolge wiederholte „leere“ Klänge. Insofern stellt auch dieses Zitat – wie die obigen aus *La traviata* und *Il trovatore* – einen Grenzfall zwischen den Sätzen dar, in denen die Quint nur aufgrund der Gleichzeitigkeit des Basses und der fünften Skalenton als melodietragender Tonhöhe entsteht und jenen Sätzen, in denen Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge mit Konnotationen auftreten. Die Intensität, d.h. die Häufigkeit dieser „leeren“ Quinte, ist in diesem Fall dennoch außergewöhnlich.

Azucena singt hier von der Erinnerung an den furchtbaren Tod ihrer Mutter, die auf dem Scheiterhaufen getötet wurde; sie erzählt überdetailliert von deren Ermordung: von den Flammen, dem zerrissenen Kleid und ihren Todesschreien. Insofern als die Aspekte Bedrohung und Tod im Text präsent sind, lässt sich hier auch die Möglichkeit einer „Mitwirkung“ der Quinte in der Konnotation des Bedrohlichen wie in der vorliegenden Arbeit bereits erläutert formulieren.

Was jedoch für diesen kurzen Exkurs relevant ist, ist die Kongruenz mehrerer musikalischer Komponenten bei Verwirklichungen von Szenen, die mit im Opersujet enthaltenen Zigeunerrollen in Verbindung stehen. Dabei fällt nicht nur die gleiche Tonart, sondern auch eine etwas vermehrte Verwendung von „leeren“ Quinten auf. Um zum Ausgangspunkt, der Suche nach den Ursachen der satztechnischen Setzung der besagten Quinten im Zitat des *Coro di Zingarelle* im zweiten Ball in *La traviata* (Abb. 4-55) zurückzukehren: Hier kann zum einen die Verknüpfung mit einer tänzerischen Ball-Atmosphäre eine Rolle gespielt haben, aber auch Verdis Erinnerung an die musikalische Verwirklichung von Szenen, die einen gleichen Aspekt enthalten – wie den des Gesangs im *Coro di Zingari e Canzone* in seiner direkt vorangehenden Oper *Il trovatore*. Dass bei Verdis musikalischen Realisierungen von Szenen mit in der Opernhandlung enthaltenen Zigeunerrollen andererseits auch die Andeutung eines tänzerischen Ambientes implizit vorhanden gewesen sein kann, bildet einen weiteren Punkt, dem im Zuge von weiteren Forschungen nachgegangen werden könnte.

Wie im ersten Ball in *La traviata* werden die Quinten auch in der Ballszene am Anfang des vierten Akts von *Ernani*<sup>260</sup> (Abb. 4-57 A und B) von der *Banda interna* gespielt. Als auf jede der drei Zählzeiten im 3/4-Takt erklingende „leere“ Klänge fallen sie erst in T. 17 und 18 auf die Eins bzw. an den Wiederholungsstellen auf (Abb. 4-57 B), obwohl sie in T. 3 auch schon enthalten sind (Abb. 4-57 A). Eine eindeutige Erklärung zu den Gründen der Quinten ist auch in diesem Fall schwer zu finden. Es lässt sich jedoch auch anhand dieses Beispiels feststellen, dass das vermehrte Vorhandensein von punktuellen und zumeist kurzen „leeren“ Quint- und Quint-Oktav-Klängen nicht selten in Kontexten mit Tanz oder tänzerischem Charakter registrierbar ist.

---

<sup>260</sup> Vgl. Partitur S. 373 ff. bzw. Klavierauszug S. 327 ff.

A)

**Allegro moderato**

(Banda interna)

f p

X X

Abb. 4 – 57 A G. Verdi, *Ernani*, Akt 4

B)

mf

X X X X X X X X

Abb. 4 – 57 B G. Verdi, *Ernani*, Akt 4

Auf die linear aneinander folgenden Quinten (Abb. 4-58) am Ende der wieder aufgenommenen Tanzmusik nach der Ermordung von Riccardo direkt vor der letzten Szene in *Un ballo di maschera*<sup>261</sup> macht Teresa Klier aufmerksam: „erst nach zwölf Takten – als würde sie ihrer Peinlichkeit bewußt – tröpfelt diese kleine solistische Streicherbesetzung allmählich in leeren Quinten aus“<sup>262</sup>. Die Autorin verweist dabei auch auf Michele Girardis Bemerkung, dass die Streicher hier so spielen als würden sie nach der Wegnahme der Finger vom Steg die leeren Saiten anklingen lassen (wobei sie in Wirklichkeit *c* und *f* spielen)<sup>263</sup>. Klier deutet auch Tänze aus Mozarts *Don Giovanni* in Zusammenhang mit den „streichertechnischen Realismen“ der einsetzenden zweiten und dritten Orchester im ersten Finale an<sup>264</sup> – diese präsentieren ebenfalls Quinten. An diesem Punkt von *Un Ballo di maschera* wirken die Quinten jedoch gleichzeitig als dramaturgisches Mittel, denn – wie von

<sup>261</sup> Vgl. dazu Partitur S. 515 bzw. Klavierauszug S. 297.

<sup>262</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 46.

<sup>263</sup> „Essi smettono scendendo per quinte, come se alzassero le dita dal ponticello lasciando risuonare le corde vuote (in realtà eseguono le note Do e Fa)“. Michele Girardi: “Per un inventario della musica in scena nel teatro Verdiano”, in: *Studi Verdiani* 6 (1990), S. 99-145, hier S. 127. Siehe auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 46.

<sup>264</sup> „Sowohl der Kontretanz [sic] des zweiten (T. 439) als auch der Deutsche Tanz des dritten Orchesters (T. 454) werden mit dem Stimmen der leeren Saiten und kleinen Spielereien der Violinen (Triller) vorbereitet“, Klier, *Verdi-Klang*, S. 46, Anm. 67. Als Ergänzung zu diesen Vergleichen sei hier allerdings darauf hingewiesen, dass diese Quinten bei Mozart wieder den – für Tanzsätze im Allgemeinen typischeren – intervallischen Zusammenklang darstellen, nicht die lineare „Aufbrechung“.



Klier sehr treffend festgestellt: „Mehr als der dramatische Aufschrei des Chores läßt diese beklemmende Episode das ganze Ausmaß der Tragödie aufscheinen“<sup>265</sup>. Was für unsere Untersuchung dabei relevant ist, ist, dass auch eine solche lineare „Zerlegung“ des Quint- oder Quint-Oktav-Klangs den tänzerischen Charakter anmuten kann. So wie sie auch die Naturdarstellung nicht nur im Zusammenklang, sondern auch in linearer Brechung auszeichnen kann – wie gleich zu sehen sein wird.

Abb. 4 – 58 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3

#### 4.3.5 Quint- und Quint-Oktav-Klänge als Komponente der Naturdarstellung

Reine Quinten erklingen auch als fanfarenartige Signalklänge zur Veranschaulichung von Jagd – vorzugsweise vom klassischen Jagdinstrument, dem Horn oder von mehreren Hörnern. Damit stellt sich Verdi in eine lange Tradition des Symbolisierens von Jagdszenen in der Oper, deren Hornfanfaren sich schon in der französischen und italienischen Opernliteratur des 17. Jahrhunderts finden<sup>266</sup> und deren Idiom noch bis Alban Berg (*Wozzek*) und Benjamin Britten (*The Rape of Lucretia*) nachzuvollziehen ist<sup>267</sup>.

<sup>265</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 46.

<sup>266</sup> Vgl. Georg Karstädt: Art. „Jagdmusik“ in: *MGG*<sup>1</sup>, Bd. 6 (1957), Sp. 1664-1671, hier Sp. 1669.

<sup>267</sup> Vgl.: N.N.: Art. „Jagdmusik“ in: Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Riemann Sachlexikon Musik*, Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil, zwölfte völlig neubearbeitete Auflage, Mainz (B. Schott's Söhne), 1967, Mainz u.a. (Schott) 1996, S. 421-422, hier S. 421.

Wenngleich die Fanfare ursprünglich, wie schon Koch angibt, ein „kleines Tonstück von glänzendem Charakter für Trompeten und Pauken an[deutet]“<sup>268</sup>, und jene „Horn-Bicinien von munterer Bewegung“<sup>269</sup> durch die Präsenz des Horns ebenfalls ein Blechblasinstrument mit der Jagdmusik verbinden, können Fanfaren und Jagdsignale, wie von Ratner angedeutet wird, auch von anderen Instrumenten wie Streichern, Holzblas- oder Tasteninstrumenten erklingen<sup>270</sup>. Laut dem von Ratner dafür angeführten Beispiel aus dem ersten Satz von Mozarts Es-Dur Streichquintett K. 614<sup>271</sup> sind die typischen „Hornquinten“ also auch dann als Jagdsignale nachvollziehbar, wenn sie von Streichern erklingen<sup>272</sup>. Wenn am Beginn des ersten Finales in *Luisa Miller*<sup>273</sup> (Abb. 4-59) nach der Horneinleitung das typische Horn-Intervall Quint auch ohne orchestrale Beteiligung, d.h. nur als gesungener Klang, vom Chor hinter der Bühne ertönt<sup>274</sup>, präsentiert durch den Chor der Jäger auch Verdi gerade diese Emanzipierung der „Hornquint“ vom einstigen Gebrauch eines Blechblasinstruments<sup>275</sup>.

T. 9 (a sinistra della Scena)

<sup>268</sup> Heinrich Christoph Koch: Art. „Fanfare“, in: *Musikalisches Lexikon*, Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802, herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel (Bärenreiter) 2001, Sp. 554.

<sup>269</sup> Ebd. Siehe auch Leonard G. Ratner: *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York, N.Y. (Schirmer Books/Macmillan Publishing) 1980, S. 18.

<sup>270</sup> Vgl. Ratner, *Classic*, S. 18.

<sup>271</sup> Vgl. ebd.

<sup>272</sup> Für die Übernahme von „Hornquinten“ durch Fagotte hätte für Verdi z.B. die Nr. 7 *Cavatina* in Rossinis *Stabat Mater* ein Beispiel darstellen können. Die signalisierenden „Hornquinten“ erklingen am Beginn des Satzes tatsächlich von Hörnern (und bilden durch die Verlängerung des Einsatztones der Klarinette in T. 3 auch einen kurzen Quint-Oktav-Klang) und werden motivisch samt „Hornquinten“ in T. 4. von den beiden Fagotten etwa im „Horn-Verhalten“ um eine kleine Terz tiefer imitiert. Vgl. Partitur S. 131 bzw. Klavierauszug S. 57.

<sup>273</sup> Vgl. Partitur S. 188 bzw. Klavierauszug S. 143 f.

<sup>274</sup> Vgl. auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 245.

<sup>275</sup> Zu der hiesigen Verwendung des Chores im Sinne des Jäger- und Horn-Idioms vgl. auch Beghelli, *Retorica*, S. 547 f.

(voci in lontananza)

Donne  
Scio - glie - te i le - vrie - ri...

Coro interno a dritta della scena  
Tenori  
Scio - glie - te i le - vrie - ri...

Bassi  
Scio - glie - te i le - vrie - ri...

Donne X X X (voci in lontananza)

Coro interno a sinistra della scena  
Tenori  
Scio - glie - te i le - vrie - ri...

Bassi  
Scio - glie - te i le - vrie - ri...  
X X X

Abb. 4 – 59 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1

In Bezug auf das Horn als typisches Jagd-Instrument deutet Klier den Beginn von *Don Carlo* sowie den Beginn des vierten Akts von *Aroldo* an<sup>276</sup>. Es ist wichtig, festzuhalten, dass beide Stellen ebenfalls zu jenen in Verdis Schaffen gehören, an denen reine Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge wahrzunehmen sind: Sowohl am Anfang von *Don Carlos*<sup>277</sup> als auch am Anfang des vierten Akts in *Aroldo*<sup>278</sup> (Abb. 4-60) steht eine instrumentale Einleitung vor dem Chor der Jäger; und natürlich erklingen in beiden Opern sowohl in den Einleitungen als auch den anschließenden Chören die leeren Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge<sup>279</sup>.

<sup>276</sup> Vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 245. Für den Beginn von *Don Carlo* mit dem Horn als in der Natur beheimatetes, die Jagd symbolisierendes und isoliert erklingendes Instrument vgl. auch Beghelli, *Retorica*, S. 546.

<sup>277</sup> Vgl. Partitur S. 1 ff. bzw. Klavierauszug S. 30 ff.

<sup>278</sup> In *Aroldo* finden sich die zahlreichen Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge sowohl von Hörnern als auch von anderen Instrumentengruppen dargestellt im *Coro d'introduzione* im vierten Akt, vgl. Partitur S. 470 ff. (Quinten erst ab S. 471 vorhanden) bzw. Klavierauszug S. 191 ff.

<sup>279</sup> Wenn in *Aroldo* die hier von Hörnern gespielte Melodie als variierte Reminiszenz von der Oboe in der *Scena e terzetto – quartetto finale* kurz wiedererscheint (vgl. auch Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 353), wird auch gerade die Quint für das beginnende Intervall in die Oboe bzw. die Streichertremoli übernommen. Vgl. dazu Partitur S. 537 bzw. Klavierauszug S. 225.

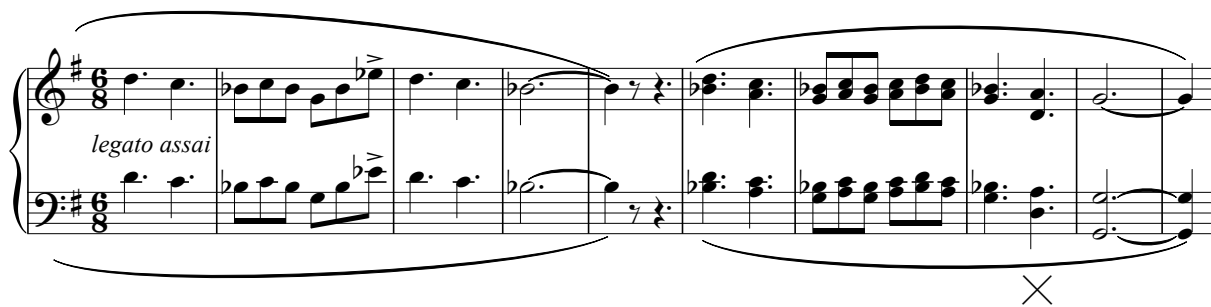


Abb. 4 – 60 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 4

Charakteristisch für die Veranlagung solcher Klänge ist, dass sie entweder als reine Quint auf dem Grundton der Dominante aufgebaut sind und bei der Sekundbewegung der Oberstimme am häufigsten zwischen einer tonikalen Terz und einem tonikalen Sextintervall (auf der Terz der Tonika) stehen. Sie können jedoch auch zwischen zwei gleichartigen tonikalen Terzen (wie in Abb. 4-59) oder einer tonikalen Terz und einer tonikalen Oktav – wie in Abb. 4-60 bei der erwähnten Quint in *Aroldo* zu sehen ist – vorkommen<sup>280</sup>. Bei solchen verselbständigten „Hornquinten“ kann die Übertragung nicht lediglich das Instrument selbst, sondern auch die tatsächlichen Tonhöhen in diesem typischen Zug der drei Klänge betreffen. Diese waren ursprünglich auf Naturhörnern (ohne Ventile) darstellbar<sup>281</sup>; bei transponierten Tonarten sind „Hornquinten“ als Projektion indessen ebenso gut und ohne Hindernisse erkennbar.

Hervorzuheben ist, dass in diesen Jagdszenen mit reinen Quinten auch die Natur-Nähe von Bedeutung ist – die Szenen spielen ja in Wäldern, Bergen oder Tälern. Wie charakteristisch die Verwendung der Quinte für solche Naturdarstellungen von Waldszenen sein kann, wird zusätzlich auch durch die Realisation als „gebrochene“, in der Linearität dargestellte Verwendung des Quint-Oktav-Klangs in *Don Carlos* deutlich. Nicht lediglich der oben angedeutete Beginn der Oper mit den Hörnern präsentiert simultan erklingende Quinten in einem typischen Hornsatz. Auch am Beginn des ersten Auftritts von Carlos im Wald von Fontaineblau hören wir die sukzessive Verwendung als melodische Entfaltung des Intervalls: Nach der Beschreibung des gewaltig großen und einsames Waldes von Fontaineblau („Fontaineblau! Forêt immense et solitaire!“) ertönt die Klarinette von einem

<sup>280</sup> Zum „Horn-Verhalten“ als Instrumentenpaar vgl. auch Beghelli, *Retorica*, S. 546.

<sup>281</sup> Vgl. Art. „Hornquinte“, in: Thomas Krämer/ Manfred Dings: *Lexikon Musiktheorie*, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 2005, S. 116 f.

g ausgehend mit fünf aufsteigenden Tönen, die durch ihre Intervallfolge als Quint-Quart-Quint-Quart den Quint-Oktav-Klang in der Linearität in zwei Registern darstellen<sup>282</sup>.

Die Szenenbeschreibung des oben zitierten Beispiels von *Luisa Miller* gibt eindeutig Auskunft darüber, dass auf der Bühne zwar das Haus Millers dargestellt wird, aber der Lärm der Jäger von den anliegenden Bergen und Tälern zu hören ist<sup>283</sup>. In *Aroldo* kann der Szenenbeschreibung im Notentext zudem entnommen werden, dass neben den Stimmen von Hirten, Frauen, Jägern und Hörnern auch Dudelsäcke zu hören sind<sup>284</sup>, womit hinsichtlich der Quinte außer dem Naturhorn oder Waldhorn ein weiterer Bezug zum typischen Intervall eines (in diesem Fall Bordun-) Instruments entsteht.

In einer anderen Gestaltung erscheint die Quint aber in der orchestralen Einleitung am Beginn des vierten Akts von *Macbeth*<sup>285</sup>: Anstatt „Hornquinten“ erklingt hier das „leere“ Intervall als eine fünf Takte lang anhaltende Liegequint in den zweiten Violinen (Abb. 4-61). Sie wird dann durch den Einsatz der Oboe, die ihrerseits gemeinsam mit den ersten Violinen eine Klage-Geste als „Vorschlag-Seufzer“ präsentiert<sup>286</sup>, der dem später einsetzenden Text in diesem betrubten Chor der schottischen Flüchtlinge („Patria oppressa!...“) adäquat ist, zum Quint-Oktav-Klang ergänzt. Was in Hinsicht auf die Konnotation der Quinte bemerkenswert ist und auch hier einen Hinweis auf die Natur-Verbundenheit als Waldszene liefert, ist die Szenenbeschreibung, die neben der Schilderung eines verlassenen Orts an der Grenze von Schottland und England auch die Landschaft ganz konkret bestimmt: In der Ferne sei der Wald von Birnam zu sehen („In distanza la foresta di Birnam“)<sup>287</sup>.

Abb. 4 – 61 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 4

<sup>282</sup> Vgl. Partitur, S. 10 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 35. (Das Motiv wird eine kleine Terz tiefer – ebenfalls von der Klarinette – direkt vor seinem *Cantabile* wiederholt.)

<sup>283</sup> Vgl. Partitur S. 188 bzw. Klavierauszug S. 143.

<sup>284</sup> Vgl. Klavierauszug S. 191.

<sup>285</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 497 f. sowie S. 506 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 329 sowie S. 336 f.

<sup>286</sup> Zum „Vorschlag-Seufzer“ vgl. Kapitel *Ausblick* in der vorliegenden Arbeit.

<sup>287</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 497 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 329.

Nichtdestotrotz existieren in Verdis Schaffen auch „Hornquinten“, die weder mit Jagdmusik noch mit den in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Konnotationen in Zusammenhang stehen. Vorläufige und auch ganz kurze Klänge in einem singulären Quint-Intervall im gesamten Orchester, denen keineswegs die kompositionstechnische Hervorhebung einer „leeren“ Wirkung und einer Konnotation zuzuschreiben ist, können auch einfach aufgrund der instrumententypischen Quint-Setzung zweier Hörner entstehen<sup>288</sup>. Die Quinten im ersten Akt in *Rigoletto*<sup>289</sup>, auf die Teresa Klier in Zusammenhang mit der melodischen Verwendung des Horns als auf den „schmeichelnden warmen Klang der Hörner in der Mittellage“<sup>290</sup> verweist, stellen ein Beispiel dafür dar. Auch die Beschreibung der Autorin, dass Gildas Melodie bei ihrer Bitte an den Vater, er möge von der Mutter erzählen, von „weichen Hornquinten“ umgeben sei<sup>291</sup>, verdeutlicht, dass diese „Hornquinten“ in keinem Zusammenhang mit Jagd- oder Naturdarstellungen stehen können<sup>292</sup>.

Auch die Nacht-Darstellung gehört der kompositorischen Illustration von Natur-Zuständen an, wofür an erster Stelle aus *Simon Boccanegra* zitiert sei.

Die im Prolog vorhandenen Quint-Oktav-Klänge<sup>293</sup> (Abb. 4-62), die erklingen, wenn Paolo sich in die Nähe des Palastes zurückzieht, während sich das Volk auf dem Platz versammelt, bilden keine Intervalle bzw. simultan erklingenden Töne eines Klangs, sondern sind in der Linearität dargestellt<sup>294</sup>. Zunächst erklingen sie von den Streichern in Pizzicato und schließlich von der Flöte und dem ersten Fagott, die durch einen Oktavsprung ihrerseits auch die Quint vom beginnenden Grundton des Kontrabasses aus erreichen.

---

<sup>288</sup> So ist z.B. die im Orchester lediglich für einen Achtelwert als „leer“ entstandene Quint in der *Sinfonia* von *Il finto Stanislao (Un giorno di regno)*, vgl. Partitur Bd. 1, S. 37, letzter Takt auf der Seite, 3. Achtelwert bzw. Klavierauszug S. 8, T. 30 auf der Seite.

<sup>289</sup> Vgl. Partitur S. 85 f. bzw. Klavierauszug S. 92.

<sup>290</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 248.

<sup>291</sup> Ebd.

<sup>292</sup> Es muss allerdings hinzugefügt werden, dass diese Quinten mit ihrer durch die Singstimme „ergänzten“ harmonischen Progression von 4-3-Vorhaltsbildungen den „leeren“ Quint- und Quint-Oktav-Klängen, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden, hinsichtlich harmonisch-satztechnischer Phänomene und des gesamten Hörerlebnisses nicht ganz adäquat sind.

<sup>293</sup> Vgl. Partitur S. 10 bzw. Klavierauszug S. 8.

<sup>294</sup> Diese sind – allerdings bei abweichender Tonart – in der ersten Version von *Simon Boccanegra* von 1857 ebenfalls vorhanden, vgl. Klavierauszug (1857) S. 9 f. Vgl. auch die Gegenüberstellung der Stelle in der ersten und zweiten Version der Oper hinsichtlich der instrumentatorischen Verwirklichung in Cordell, *Orchestration*, S. 70-73. Ein Vergleich als Bsp. 168 a und b findet sich auch bei Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 277.

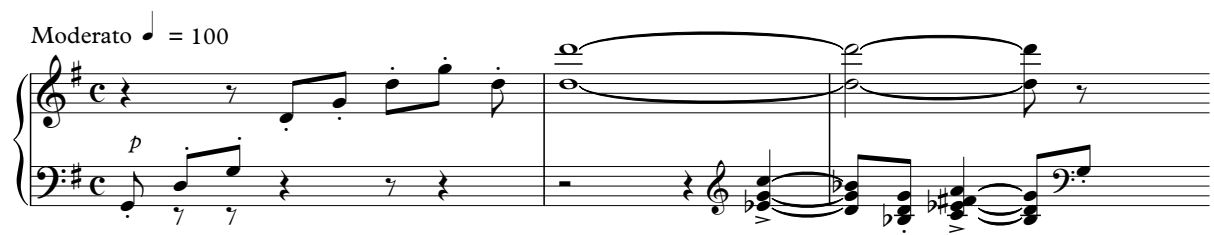


Abb. 4 – 62 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Ob diese Darstellung zweifellos der Nacht – die in der Szenenbeschreibung zum Prolog angegeben wird<sup>295</sup> – gilt, lässt sich zwar aufgrund des „fehlenden“ Textes nicht sicher beantworten, als Möglichkeit muss es jedoch unbedingt festgehalten werden. Wenn Julian Budden in seiner *Simon Boccanegra*-Analyse zu der hier in Abb. 4-62 dargestellten Musik schreibt, dass sie „appropriate to a nocturnal scene“<sup>296</sup> sei und in direktem Anschluss andeutet: „indeed the last act of ‘Falstaff’ is not far away“<sup>297</sup>, so darf man vermuten, dass sein Eindruck von einer Ähnlichkeit mit *Falstaff* nicht zuletzt aufgrund der „leeren“ Quinten entstanden sein dürfte (auch, wenn der Autor darauf nicht weiter eingeht). Der Beginn des zweiten Teils des dritten Akts von *Falstaff*, welcher mit der Stelle im Prolog von *Simon Boccanegra* übereinstimmend, auch bei Nacht spielt, enthält ebenfalls in der Linearität „gebrochene“ Quinten, wie es weiter unten zu sehen sein wird.

Buddens verallgemeinerte Andeutung „the last act of *Falstaff*“ (vgl. oben), die vom Autor offenbar auf die Atmosphäre zielt, soll aber hier nun konkretisiert und dabei auch die satztechnische Verknüpfung betrachtet werden, bei der die Quinte nicht nur linear, sondern ebenfalls als simultan erklingendes Intervall bei Darstellung der Nacht von Verdi angewandt wird.

Wenden wir uns hierfür jedoch zunächst nicht dem zweiten, sondern dem ersten Teil des dritten Akts der Oper zu (Abb. 4-63)<sup>298</sup>. Wir begegnen in Quicklys Text („Quando il rintocco della mezzanotte cupo si sparge nel silente orror“) gerade nach der Erwähnung von Mitternacht („mezzanotte“) einer auf einem als Liegeton gehaltenen *d* des ersten Horns entstandenen „leeren“ Quinte, die mit einem *a* zunächst durch Quicklys Stimme (sowie die kurze Anmerkung „ci casca“ ebenfalls auf einem *d* von Ford) und dann in einem ebenfalls lang ausgehaltenen Liegeton *a* vom Piccolo dargestellt wird.

<sup>295</sup> Vgl. die Szenenbeschreibung, Partitur S. 1 bzw. Klavierauszug S. 1.

<sup>296</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 277.

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> Vgl. Partitur S. 330 bzw. Klavierauszug S. 220.

Sempre lo stesso tempo ♩ = 80

Al. - - - - -

Qu. Quando il rin - toc - co del - la mez - za - not - te cu - po si

F. - - - - - Ci cas - ca.

Picc. ppp

Hrn. - - - - - X

Al. - - - - -

Qu. Quando il rin - toc - co del - la mez - za - not - te cu - po si

spar - ge nel si - len - teorror, sor - gon gli spirti va - ga - bon - di a

Hrn. - - - - -

Hrn. - - - - -

Abb. 4 – 63 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 1

Jene Quinten zu Beginn des zweiten Teil des dritten Akts<sup>299</sup> (Abb. 4-64), welche Budden Anlass zum Vergleich mit *Simon Boccanegra* gegeben haben dürften (vgl. oben), sind vom Horn hinter der Szene, zur Darstellung der Nacht im Park von Windsor zu hören – wie dies der Szenenbeschreibung zu entnehmen ist ([...] *È notte*)<sup>300</sup>. Die Quinten erklingen hier nicht wie im vorigen Beispiel in einem intervallischen Zusammenklang, sondern tragen der Atmosphäre in der linear-melodischen Gestaltung bei, wie dies auch in *Simon Boccanegra* in Abb. 4-62 zu sehen war. Als typisches Hornintervall vergegenwärtigen sie dabei auch die Rufe der Parkwache. Dies ist in der Partitur über den Noten angegeben,

<sup>299</sup> Vgl. Partitur S. 353 bzw. Klavierauszug S. 233.

<sup>300</sup> Vgl. ebd.



ebenso wie ein nochmaliger Hinweis auf die Nacht – laut dem der Park vom Mondlicht allmählich erhellt wird<sup>301</sup>.

Andante assai sostenuto ♩ = 63  
 (Si odono gli appelli lontani dei guardia - boschi. - Il parco a poco a poco si richiarerà coi raggi della luna.)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'ff' and '(Corno interno molto lontano)'. It features a bass line with triplets and a treble line with a 'morendo' dynamic. The second system is marked '(ff)' and 'f' at the end, also featuring triplets and a 'morendo' dynamic. The key signature is three flats and the time signature is common time.

Abb. 4 – 64 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 2

Die bereits ab dem 3. Takt des dritten Akts in *Aida* ersichtlichen Quint-Oktav-Klänge in der orchestralen Einleitung bestimmen – über die Tonhöhen der Tremolos in den zweiten Violinen hinaus – auch die zwei Takte später erfolgenden Anfangstakte der Flötenmelodie auf Grundtönen und Quinten – und zwar auch in der Linearität<sup>302</sup> (vgl. dazu Abb. 4-19 weiter oben). Diese Klänge sind bereits in Verbindung mit der Konnotation mit Religiösem in der vorliegenden Arbeit angesprochen worden: In direktem Anschluss hören wir das Gebet „O tu che sei d’Osiride...“ der Priesterschaft im Tempel, und im Verlauf der Szene bei den gleichen Klängen wie zu Beginn einen Teil des Gebets bzw. auch Ramphis’ Anweisung, bis zum Morgengrauen zu beten (Abb. 4-20).

Noch mehr ist jedoch – gerade hier zu Beginn des dritten Akts – die durch die entsprechende technische „Instand-Setzung“ der Quint-Oktav-Klänge bewirkte Ausdrucksfähigkeit von szenischem Ambiente und stimmungsmäßiger Atmosphäre zu betonen: Dazu tragen diese Quint-Oktav-Klänge mit blitzschnellem Registerwechsel der

<sup>301</sup> „Si odono gli appelli lontani dei guardia - boschi. - Il parco a poco a poco si richiarerà coi raggi della luna“, ebd.

<sup>302</sup> Vgl. Partitur S. 265 f. (Einsatz der Flöte erst auf S. 266) bzw. Klavierauszug S. 205. Vgl. auch Buddens Hinweis auf die Erinnerung der Flötenmelodie auf Holsts „Beni Mora“ bzw. in diesem Zusammenhang auf die Möglichkeit, dass sich Verdi, ähnlich zu Holst, an eine authentische arabische Volksmelodie angelehnt haben könnte, Budden, *Operas*, Bd. 3, S. 234.

ersten und mit Tremolo der zweiten Geigen sowie mit Sordino erzeugten Pizzicati der Bratschen und Obertönen der Celli bei. Sie stehen im Dienst von einer adäquaten Naturdarstellung als Wiedergabe vom – wie Klier schreibt – „Zauber des nächtlichen Nilufers“<sup>303</sup> durch „beinahe flirrenden Klanghintergrund“<sup>304</sup>, oder auch des – laut Budden – Effekts einer stillen, aber lebendigen tropischen Nacht<sup>305</sup>.

Die Verbindung der Quinte mit der Nacht artikuliert sich in Verdis Operschaffen an mehreren Stellen. Die im 3. Akt von *La forza del destino* enthaltene *Ronda* – in deren Szenenbeschreibung in der Partitur ebenfalls der deutliche Hinweis *È notte* zu lesen ist – präsentiert in langen Bläserklängen ebenfalls den Quint-Oktav-Klang<sup>306</sup>. Dieser macht sich durch das stellenweise separate Erklängen während der Pausen im übrigen Notentext bzw. durch die instrumentatorische Differenzierung zu diesem unbedingt bemerkbar und erinnert Budden an die Sturmszene von *Rigoletto*<sup>307</sup>. Letztere hat in der vorliegenden Arbeit bei der Behandlung des erweiterten Konnotationsrahmens als Signal von Gefahr, Bedrohung eine Wichtigkeit erlangt. Indessen ist an dieser Stelle festzuhalten, dass ebenfalls die genannte (Sturm-)Szene in *Rigoletto* bei Nacht geschieht.

Bereits in Verdis Frühschaffen finden wir Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge, die in nächtlichen Szenen eine Rolle spielen. So erblicken wir sie in der instrumentalen Introduction zur Szene und Arie des Zamoro im vorletzten Bild von *Alzira*<sup>308</sup> (Abb. 4-65). In der Szenenbeschreibung der furchtbaren Höhle, die die Überlebenden der Inka-Krieger während der Einleitungsmusik langsam verlassen, steht eindeutig der Hinweis auf einen durch eine dünne Spalte eindringenden Mondstrahl (*un raggio di luna*), der nur wenig Licht gebe<sup>309</sup> – der Beschreibung ist zu entnehmen, dass diese lethargisch-betrübte Szene bei Nacht spielt. Die schnellen Zweiunddreißigstel-Motive der Celli bilden dabei ein weiteres – dabei melodisch-motivisches – satztechnisches Phänomen ab, das als „tonumschreibendes Kreismotiv“ an späterer Stelle der vorliegenden Dissertation behandelt wird. Die durch die

---

<sup>303</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 129.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> „The effect is of a stillness that is intensely alive, like that of a tropical night.” Budden, *Operas*, Bd. 3., S. 234.

<sup>306</sup> Vgl. Partitur S. 361 ff., Klavierauszug S. 215 f. Es finden sich hier dabei nicht nur Quint-Oktav-Klänge, sondern auch die Quinte, die am Schluss der *Ronda* in den Oboen mit zwei Oktaven höher vom Piccolo verdoppeltem oberem Ton des Quintintervalls erscheint, das sich auf diese Weise von den übrigen Bratschen- und Cellostimmen in der tiefen Lage abhebt und hörbar macht. Vgl. Partitur S. 370 bzw. Klavierauszug S. 220.

<sup>307</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2., S. 487.

<sup>308</sup> Partitur S. 324 bzw. Klavierauszug S. 208.

<sup>309</sup> Vgl. ebd.

Szenenbeschreibung angedeutete triste Stimmung erscheint als eine der Konnotationen dieses melodisch kreisenden Motivs.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Alzira*, Act 3, Abb. 4-65. The score is in 3/4 time, marked "Largo". It features a piano accompaniment with a vocal line. The piano part has a bass line with a syncopated quint pattern and a treble line with a melodic line. The vocal line is marked "sottovoce e legate" and "pp". The score includes performance instructions such as "(Cimb., Cb.)", "(+ Trm., Vc.)", and "(+ Ob., VI.I)". There are also "x" marks indicating specific performance points.

Abb. 4 – 65 G. Verdi, *Alzira*, Akt 3

In *Alzira*<sup>310</sup> steuert das besagte satztechnische Phänomen jedoch auch zur Vorstellung von einem anderen Natur-beeinflussten Bild seinen Teil bei. Die „beharrlich“ erklingenden Quinten zwischen den Streichern und den Hörnern spielen am Beginn von *Alzira's Cavatina* im zweiten Akt in Zusammenhang mit dem Wasser eine Rolle (Abb. 4-66). Während die synkopisch gesetzte Quint einen lang andauernden Orgelpunkt bildet, erzählt *Alzira* von ihrem Traum, in dem sie in einem auf den Wellen wackelnden Boot vor *Gusmano* geflohen sei („Da *Gusmano*, su fragil barca, io fuggia, dell'onde in grembo...“). Leicht kann die Vorstellung von dem auf den Wasserwellen instabil schwingenden Boot durch die immer synkopisch verschobenen Quinten entstehen. Budden schreibt dazu: „the aria begins with another 'rowing' or 'paddling' figure, with the harmonies deliberately left bare“<sup>311</sup>.

<sup>310</sup> Vgl. Partitur S. 138 bzw. Klavierauszug S. 76.

<sup>311</sup> Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 235.

**Andantino** *parlante*

Alz. Da Gu- sman, su fra - gil bar-ca, io fug-

Abb. 4 – 66 G. Verdi, *Alzira*, Akt 2

Die ersten vier Takte einer instrumentalen Einleitung – gespielt von einem Solo-Bratsche und einem Solo-Cello –, die in Abb. 4-67 A abgebildet sind, erklingen zu Beginn des zweiten Akts von *I due Foscari*<sup>312</sup>, wo Jacopo im Gefängnis sitzt. Sein Rezitativ fängt der Protagonist mit den Worten „Notte! Perpetua notte, che qui regni!“ an (Abb. 4-67 B), und auf dem letzten Wort im Satz, gleichzeitig mit den beiden letzten Achteln setzt ein klar erkennbares, jedoch geringfügig verändertes zweitaktiges Zitat vom Beginn der den Akt eröffnenden instrumentalen Einleitung ein.

A)

**Largo**

Solo

Vla. *p*

Solo

Vc. *p*

B)

Recitativo **Primo tempo**

Jac. Not-te! per-pe-tua not-te, che qui re-gni! Sic-co-me a gli oc-chi il-gior-no

1 Vla.

1 Vc.

X

Abb. 4 – 67 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2

<sup>312</sup> Vgl. Partitur, S. 161, T. 24 bzw. Klavierauszug S. 63.

Gerade die geringe Veränderung dieser zweitaktigen ersten Phrase zielt jedoch bei ihrer Wiederholung beim Rezitativ auf den Punkt ab, der in Zusammenhang mit der Konnotation der Quinte als Aspekt der Nacht auffällt: Durch die Hinzufügung einer weiteren senkenden Note in der Melodie der Bratsche verändert sich auch die Endung der Phrase wie zu einem „terzlosen“ dominantischen Halbschluss, jedoch zu einem mit nur einer Quinte auf der V. Stufe anstatt einer Harmonie. Auch, wenn dieses auf der „leeren“ Quinte erfolgte kurze Stehenbleiben lediglich das akustische Auffallen einer einzigen Quinte fördert, könnte die Assoziation mit der von Jacopo besungenen um sich herum herrschenden Dunkelheit als Nacht („Notte“) entstehen; insbesondere, da die Fortsetzung seines Rezitativs über den Tag, der von ihm ferngehalten werde, die Quinte nicht mehr präsentiert.

Auch jene Quint-Oktav-Klänge, welche im zweiten Chorauftritt im Prolog von *Attila*<sup>313</sup> sowohl in Zusammenhang mit dem Bedrohlichen erscheinen als auch Anklänge an eine tanzhafte Charakterisierung enthalten – wie dies in der vorliegenden Arbeit bereits erläutert wurde (vgl. Abb. 4-41 oben) –, erklingen in einer Szene, welche in der Nacht spielt. Das ist, auch hier, der Szenenbeschreibung zum Prolog zu entnehmen: *La notte vicina al termine è rischiarata da una grande quantità di torcie*<sup>314</sup>. Dass das besagte satztechnische Phänomen hier gleichzeitig mit mehrfachen Konnotationen in Erscheinung tritt, ist zwar nicht ausgeschlossen, jedoch muss angemerkt werden, dass diese Darstellung in *Attila* sicherlich nichts von einer idyllischen oder einer melancholischen Nacht hat. Wenn die Verknüpfung des Quint-Oktav-Klangs mit der Nacht an dieser Stelle in Verdis Vorstellung vorhanden war, so kann dabei ein gefährlicher, bedrohlicher Aspekt der Nacht bei diesen eine Art Rauheit vermittelnden Klängen eine Rolle gespielt haben.

#### 4.3.6 „Hornquinten“ in anderen Besetzungen und in Verbindung mit von der Naturdarstellung abweichenden thematischen Aspekten

Dafür, dass typische „Hornquinten“ sogar von Singstimmen im Chor vorgetragen werden können, sahen wir bereits ein Beispiel im Chor der Jäger in *Luisa Miller* (Abb. 4-59). Während diese eindeutig in Anlehnung an die Natur und die Jagd zu erkennen sind, können gesungene Quinten in einer Klangfortschreitung, die sonst für einen Hornsatz mit dem typischen Zug von Terz – Quint – Sexte charakteristisch ist, auch in einem anderen

---

<sup>313</sup> Vgl. Partitur S. 22 f. bzw. Klavierauszug S. 11.

<sup>314</sup> Vgl. Partitur S. 9 bzw. Klavierauszug S. 4.

Kontext bei Verdi beobachtet werden. So lassen sie sich in einem der geistlichen Stücke hören: Die auf Dantes Text komponierte Komposition *Laudi alla Vergine Maria*<sup>315</sup> aus den *Quattro pezzi sacri* präsentiert bei dem Textteil „Tu se’ colei“ einen solchen Hornsatz als Eröffnung eines neuen Abschnitts nach einer Generalpause (Abb. 4-68). Die Stelle vergegenwärtigt keinerlei Verknüpfung zu Aspekten von Jagd-, Nacht-, Wald- oder sonstiger Naturdarstellungen; ihr Text<sup>316</sup> handelt von der Jungfrau Mutter, die des Menschen Wesen geadelt habe.

*poco allargando*  
*ppp*

-si - glio,  
 tu se' co - lei che l'u-  
 -ter- no con- si - glio,  
 tu se' co - lei che l'u-  
 -ter- no con- si - glio,  
 che l'u-  
 -si - glio,

Abb. 4 – 68 G. Verdi, *Laudi alla Vergine Maria* (*Quattro pezzi sacri*), T. 13-16

Für das in diesem Zusammenhang seltenere Vorkommen der Mollterz, die hier auffällt, sahen wir schon ein Beispiel auch bei den „Hornquinten“ in *Aroldo* (Abb. 4-60); und wir werden noch sehen, dass Verdi die „Hornquinten“ auch in seinem *Requiem* in einem Moll-Kontext hören lässt.

In Bezug darauf, dass „Hornquinten“ von Singstimmen in einer geistlichen Komposition überhaupt erscheinen können, könnte Rossini als mögliches Vorbild genannt werden; auch er lässt, etwa im *Quartett a cappella* (Nr. 9) in seinem *Stabat Mater*<sup>317</sup>, die Soli paarweise mehrfach typische Hornsätze mit Quinten bei der Textzeile „Paradisi gloria“ singen. (Hier erklingen sie allerdings wieder mit der „helleren“ Durterz – bezeichnenderweise auf dem höchsten Ton bei „gloria“, vgl. Abb. 4-69). Auf die Möglichkeit, dass Verdi kompositionstechnische Realisierungen Rossinis als Vorbilder vorgeschwebt haben könnten – wenn auch nicht immer als konkrete Beispiele, aber

<sup>315</sup> Vgl. Partitur S. 55.

<sup>316</sup> „tu se’ colei che l’umana natura nobilitasti si“. (Das hier erkennbare Wort „natura“ bezieht sich auf die Natur des Menschen: „l’umana natura“).

<sup>317</sup> Vgl. Partitur S. 177, T. 15-19 sowie S. 178, T. 36-40 bzw. Klavierauszug S. 78 sowie S. 79 f.

zumindest im Sinne von Leitbildern mit einer „Muster-Funktion“ –, wurde bereits in der vorliegenden Arbeit mehrfach hingewiesen. Dies kann sich nun auch an dieser Stelle der Untersuchungen erneut als Annahme formuliert werden.

Abb. 4 – 69 G. Rossini, *Stabat Mater*, Nr. 9, Quartetto senza accompagnamento, T. 15-19

Eine mit Rossinis „Paradisi gloria“ identische Aufstellung der drei charakteristischen Klänge in aufsteigendem Format, d.h. mit der Sexte an erster Stelle, haben wir in Form eines Hornsatzes auch von Verdi bereits an früherer Stelle in der vorliegenden Arbeit beobachten können: Im mittleren Beispiel (vgl. dazu Abb. 4-13 A oben) der aus der *Pregiera* des zweiten Akts in *La forza del destino* dargestellten drei Zitate wurde diese typische „Hornquint“ nur von Singstimmen *a capella* und ebenso in einem eindeutig religiösen Kontext präsentiert.

Ein weiteres Beispiel für einen von Singstimmen dargestellten Hornsatz mit religiösen Anklängen können wir im ersten Finale von *Macbeth*<sup>318</sup> beobachten (Abb. 4-70). Im Tutti der Singstimmen, aber auch *a cappella*, kommt auch hier eine solche Passage vor, in der eine dreimalige Folge der typischen Fortschreitung mit den drei Intervallen (Terz, Quinte, Sexte) zu hören ist. Auch hier fällt die Mollterz auf.

Eine Beziehung zu religiös gefärbten Anklängen ist auch hier – durch den zu Gott betenden Text („da te lume, consiglio cerchiam delle tenebre a squarciar il vel“) – ersichtlich;

<sup>318</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 183 bzw. Klavierauszug Bd. 1., S. 122 f., T. 93-94.

in der ersten Hälfte desselben Satzes<sup>319</sup> wird Gott auch als „O gran Dio“, der in die Herzen schaue, angesprochen. Im Sujet ist dies die Stelle, an der der Mord am König entdeckt wird und alle Rache und Vergeltung vom Himmel erhoffen.

Sehr interessant ist jedoch, dass der Gesamtcharakter der Stelle nicht der musikalischen Verwirklichung von Gebeten in Verdis sonstigem Schaffen ähnelt. Die beinahe „gehackte“ Darstellung der Klänge, die sowohl durch die Pausen als auch die Staccati verursacht wird, vermittelt ein andersartiges Ambiente. Allein die Quinte schafft einen gemeinsamen Aspekt, durch den auch hier einen (leisen) Hinweis auf die konnotative Bedeutung des satztechnischen Phänomens gibt.

+ Lady, Dama, Macduff,  
Macbeth

Malc. *ppp* da te lu-me, con-si-glio cer-chiam

Ban. *ppp* da te lu-me, con-si-glio cer-chiam

D. *ppp* da te lù-me, con-si-glio cer-chiam

T. *ppp* da te lu-me, con-si-glio cer-chiam

B. *ppp* da te lu-me, con-si-glio cer-chiam

3 5 6 3 5 6 3 5 6

Abb. 4 – 70 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1

Während wir bislang solche „Hornquinten“, die von Singstimmen dargestellt wurden, in Verdis Schaffen beobachten konnten, stellen sich die im folgenden Teil des Unterkapitels zitierten weiteren „Hornquinten“ in instrumentalem Vortrag (bzw. in instrumentalem Vortrag mit Beteiligung einer Singstimme), jedoch ebenfalls nicht von Hörnern dar.

Noch immer an eine religiöse Thematik anknüpfend sei hier die rein zweistimmige Setzung der Singstimme (Giovanna) und der Solo-Klarinette bei einem von Giovannas

<sup>319</sup> „O gran Dio, che ne’ cuori penetri, tu ne assisti, in te solo, fidiamo“, vgl. Klavierauszug S. 120-122.



letzten Sätzen am Ende des letzten Akts von *Giovanna d'Arco*<sup>320</sup> veranschaulicht (Abb. 4-71). Die Stelle präsentiert ebenfalls ein Beispiel für „Hornquinten“ mit eindeutiger Konnotation der Himmelsthematik, insofern als der Text der Singstimme in engem Zusammenhang mit der aus dem Himmel herabsteigenden Maria („Discende Maria qual parlar mi solea dalla balza...“) steht: Dies hören wir, wenn Giovanna am Ende der Oper stirbt und – schon der Welt entrückt – singt, dass der Himmel sich öffne und die Göttliche, die zu ihr am Fels gesprochen habe, herabsteige.

**Andante**

G. S'a - pre il Ciel... Discende Mari - a qual par-lar mi so- le - a dal - la bal - za...

*morendo*

*dim.*

Abb. 4 – 71 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 4

Der in absteigender Richtung angelegte Hornsatz steht dabei nicht allein in *Giovanna d'Arco* mit dem aus dem Himmel herabsteigenden Engel in Zusammenhang: Auch das Motiv, das von den Flöten die zwischen Terz und Sexte kurz erklingende „Hornquint“ am Beginn des dritten Akts in *Luisa Miller*<sup>321</sup> vergegenwärtigt (Abb. 4-72), erklingt im Kontext des aus dem Himmel absteigenden Engels. Wenn die Freundinnen und Bäuerinnen im Chor nach der Orchestereinleitung – in der sich die besagte Flötenstelle befindet – einsetzen, vergleichen sie die gequälte Luisa zunächst mit einer zermalzten Lilie und dann mit einem Engel, der den Himmel ins „Exil“ („esilio“) geschickt habe.

T. 7

Fl.

*p*

Abb. 4 – 72 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

<sup>320</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 469, bzw. Klavierauszug S. 304, T. 75.

<sup>321</sup> Vgl. Partitur S. 370 bzw. Klavierauszug S. 318, T. 7.

In dieser (kurzen) Orchestereinleitung, in der die in Abb. 4-72 abgebildeten zwei Takte nur in solistischer Besetzung der zwei Flöten vorgetragen werden, kann dabei kein Text über die unmittelbaren Zusammenhänge zwischen satztechnischem Phänomen und seiner Konnotation Auskunft geben. Das Motiv selbst steht jedoch in offensichtlicher Verwandtschaft mit einem anderen, das bereits zwei Takte zuvor in T. 3 ebenfalls nur von zwei Flöten dargestellt wird (Abb. 4-73), und von welchem Julian Budden andererseits feststellt, dass es eine Reminiszenz aus dem Duett „T’amo d’amor ch’esprimere“<sup>322</sup> im ersten Akt ist<sup>323</sup> (Abb. 4-74, Motiv I.).



Abb. 4 – 73 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

Der Abb. 4-74 ist jedoch gleichzeitig zu entnehmen, dass auch unser „ursprüngliches“, in Abb. 4-72 dargestelltes Flötenmotiv mit der „Hornquinte“ genau diesem Duett aus dem ersten Akt entstammt (in Abb. 4-74 als Motiv II. dargestellt) und bereits dort wie in der Orchestereinleitung des dritten Akts als Fortsetzung des melodischen Zusammenhangs erkennbar ist.

**Allegro brillante** (♩ = 120)

The image shows a musical score for 'Allegro brillante' (♩ = 120) from Act 1. It features a duet between Luisa Miller (Lui.) and a piano accompaniment. The score is in G minor and 3/4 time. The lyrics are: "T'a - mo d'amor ch'e - spi - me - re mal tente - reb - be il det - to!..". The score is divided into two sections, I. and II., which correspond to the motifs mentioned in the text. The piano part includes a trill ornament above the final note of the phrase. The score is labeled 'Lui.' at the beginning.

Abb. 4 – 74 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1

<sup>322</sup> Vgl. Partitur S. 76 ff. bzw. Klavierauszug S. 55, ab T. 288, *Allegro brillante*.

<sup>323</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 440. Vgl. auch Ntbsp. 298, Motiv (b), ebd.

Betrachtet man nun dieses Duett im ersten Akt detailliert, wird durch dessen Text nicht nur Luisas und Rodolfos große Liebe zueinander vermittelt, sondern auch die Art der Liebe, die so beschrieben wird, dass sie nicht einmal durch den kalten Tod ausgelöscht werden könne. Gott habe ihre Herzen ewig vereint und sie werden sich nach dem irdischen Tod im Himmel weiterlieben („Il gel di morte spegnere...“<sup>324</sup>). Der Bezug zum Himmel wird also bereits in diesem die beiden Motive enthaltenden Duett im ersten Akt ersichtlich.

Der Bezug des in Abb. 4-72 dargestellten Flöten-Motivs zur Himmelsthematik ist jedoch nicht nur durch den Text des besagten Duetts aus dem ersten Akt deutlich, sondern auch durch seine instrumentatorische Anlage und Harmonisierung im dritten Akt selbst: Dazu gehört die Separierung des Motivs durch die zwei Flöten in einer höheren Lage (hier in Es-Dur) genauso wie die Gesamtharmonik beim dritten Erscheinen des Motivs<sup>325</sup>, durch dessen Harmonisierung auch zwei Quint-Oktav-Klänge entstehen (Abb. 4-75 A). Die Verbindung mit dem Himmel konkretisiert sich dabei noch mehr beim letzten Wort im Chor der Frauen, der im hellen C-Dur konkret den Himmel („Ciel“) anspricht<sup>326</sup> (Abb. 4-75 B): Währenddessen erscheint zu einem weiteren und letzten Mal das absteigende und rhythmisch so charakteristische Motiv. Es wird ebenso in den Flöten, aber infolge einer „glänzenden“ Durterz im Gesamtklang nicht in der Version, in der Quint- oder der Quint-Oktav-Klang hervorstechen, dargestellt.

Dass das als erstes in Abb. 4-72 zitierte Motiv mit der „Hornquinte“ in der Orchestereinleitung ohne Text auch einen Bezug zum Aspekt Himmel mitenthält, wird also erst durch weitere motivische und textliche Zusammenhänge im Gesamtkontext ersichtlich; und dass dessen Ausdruck im Duett des ersten Akts mehr auf den Aspekt Liebe verlegt ist, wohingegen im dritten Akt mehr die Himmelsthematik in den Vordergrund rückt, liegt an der unterschiedlichen, aber der dramaturgischen Situation entsprechend konstituierten Harmonik.

A)

The image shows a musical score for T.12. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and eighth notes. The bass clef staff begins with a piano (p) dynamic and a series of notes. The score includes dynamics like *pp* and *morendo*, and markings *X* above the treble clef part.

<sup>324</sup> Vgl. Partitur S. 76 ff. bzw. Klavierauszug S. 55 ff., T. 291 mit Auftakt bis T. 303.

<sup>325</sup> Vgl. Partitur S. 370 bzw. Klavierauszug S. 318, T. 13.

<sup>326</sup> Vgl. Partitur S. 372 bzw. Klavierauszug S. 320, T. 32.

B)

T.31 *pp*

Laura  
Ohi - mè!

Coro di Donne  
-giù man-da- va il ciell!

*pp*

Abb. 4 – 75 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

In anderer Weise kommt der Inhalt der Romanze „Celeste Aida“ im ersten Akt von *Aida*<sup>327</sup> der Himmelsthematik nahe. Radames besingt die Frau als „himmlische Aida“ und als „göttliche Gestalt“ („forma divina“), die die Königin seiner Gedanken sei („del mio pensiero tu sei regina“).

Die Quinten sind am Schluss der *Romanza* (Abb. 4-76) in der typischen Drei-Intervallen-Wendung von Terz, Quinte und Sexte bei ganztönig fallender Oberstimme erkennbar. Wir hören auch hier keine Hörner, sondern Fagotte und Streicher. Radames' letzter Satz direkt vor der Erscheinung des Hornsatzes deutet erneut den Himmel an, indem er der geliebten Frau einen Thron in der Nähe der Sonne errichten möchte („egerti un trono vicino al sol“).

*ppp*

*allarg. e morendo*

Abb. 4 – 76 G. Verdi, *Aida*, Akt 1

<sup>327</sup> Vgl. Partitur S. 18, T. 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 11, drittletzter sowie vorletzter Takt auf der Seite.

An dieser Stelle seien auch jene obenerwähnten „Hornquinten“ in der *Messa da Requiem*<sup>328</sup> veranschaulicht, die ebenfalls einem religiösen Kontext angehören und in der vorliegenden Arbeit aufgrund ihres Mollkontextes bereits angedeutet wurden. Sie erklingen in der Sequenz *Dies irae* in der instrumentalen Überleitung von „Quando Judex est venturus, Cuncta stricte discussurus“ zur Episode „Tuba mirum spargens sonum“. Auch diese „Hornquinten“ werden nicht von Hörnern dargestellt, sondern von Trompeten und Posaunen (+ der Ophikleïde) als Blechbläser-Signal-Quinten vor dem Textteil „Tuba mirum“ gespielt. Sie realisieren sich im gesamten (dem Text „tuba mirum“ entsprechenden) Blechbläsersatz insgesamt als Quint-Oktav-Klänge in einem as-Moll Kontext (Abb. 4-77).

T.114

*sempre animando*

*staccate*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

X X X X X X

Abb. 4 – 77 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Dies irae* (Tuba mirum)

Eine Klangfolge mit einer Quint, die auch nicht von Hörnern, sondern von Fagotten gespielt wird, wird gleich am Anfang im ersten Akt von *La Battaglia di Legnano*<sup>329</sup> vor dem Auftrittschor hörbar (Abb. 4-78). Etwas abweichend von den bisherigen Beispielen, jedoch in einem auch für einen Hornsatz typischen Zug von absteigenden Terzen mit einer Quinte am Ende bildet die Quinte an letzter Stelle einen Quint-Oktav-Klang zu den rhythmisierten Tonwiederholungen auf einem *es* der Flöte, der Klarinetten und der Trompete; sie fungiert zugleich als dominantischer Halbschluss vor dem Choreinsatz in As-Dur.

Die Konnotation erscheint in keiner Eindeutigkeit; wir befinden uns hier in einer freudigen, beinahe festlichen Szene mit vielen Menschen auf den Straßen des wiederaufgebauten Mailands, wo italienische Soldaten begrüßt werden, und in der Szenenbeschreibung werden auch mit farbigen Flaggen geschmückte Häuser und Balkonen

<sup>328</sup> Vgl. Partitur S. 40 bzw. Klavierauszug S. 37, T. 115 f.

<sup>329</sup> Vgl. Partitur S. 71, letzter Takt auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 16, letzter Takt vor Ziff. 3.

angegeben<sup>330</sup>. Ein Bezug zu einer Naturdarstellung wäre zwar nicht ausgeschlossen, erscheint jedoch auch nicht plausibel. Es sei, wenn auch nicht als Konnotation, dennoch darauf hingewiesen, dass der direkt einsetzende Chor in seinem ersten Satz nach „Viva Italia“ von einem „heiligen Bund“ („Sacro un patto“) singt; eine ferne, jedoch vorhandene Assoziation mit die Heiligkeit anders thematisierenden Aspekten, die in dem gegenwärtigen Unterkapitel der vorliegenden Arbeit in Zusammenhang mit „Hornquinten“ beobachtet werden konnten, erscheint auch nicht unmöglich. Der Charakter dieser Musik ist dabei eine völlig abweichende.

The image displays a musical score for G. Verdi's *La Battaglia di Legnano*, Act 1. The top section is a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bottom section features vocal staves for Tenors (Tenori) and Basses (Bassi). The lyrics are: "Vi- va I-ta- lia! Sa-cro un pat- to tut-ti strin-ge i fi- gli suoi". The score includes dynamic markings such as *mf* and *dim.*, and a *Grandioso* tempo marking. A box labeled 'X' highlights a specific passage in the piano accompaniment.

Abb. 4 – 78 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 1

#### 4.3.7 Quint- und Quint-Oktav-Klänge ohne oder mit indirekt nachvollziehbarer Konnotation

Im Folgenden wird auf „leere“ Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge hingewiesen, bei welchen eine mit den bislang beschriebenen Stellen analoge Konnotation nicht nachvollziehbar ist und welche aufgrund ihrer satztechnischen Beschaffenheit auch nicht den im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* angeführten Arten des besagten satztechnischen Phänomens entsprechen.

<sup>330</sup> Vgl. Partitur S. 61 bzw. Klavierauszug S. 14.

Solche sind die mit Vorschlagsnoten versehenen Quint-Oktav-Klänge in *Falstaff*<sup>331</sup>, die am Beginn des ersten Teils des zweiten Akts parallel zum Brust-Schlagen auf einem *c* entstehen sollen. Da diese jedoch als Zeichen der Reue ausgeführt werden, ist hierbei eine durch das Zitieren von Quint-Oktav Klängen erwirkte karikierende Anspielung an Religiöses – wie dies auch beim „Amen“ von Bardolo und Pistola im ersten Bild des ersten Akts der Fall ist –, nicht ausgeschlossen.

Hierhin gehören auch die sukzessiven, durch Quartan zu Quint-Oktav-Klängen ergänzten Quinten in der Trinkszene im ersten Akt in *Otello*<sup>332</sup>. Als Anmerkung (und als vielleicht möglicher Ansatzpunkt für weitere Forschungen im Bereich satztechnischer Konnotationen) sei jedoch erwähnt, dass wir in anderen Trinkliedern ebenfalls etwas häufiger als „gewohnt“ Quinten hören können: Wenngleich sie lediglich als „flüchtige“ Quinten in Erscheinung treten, kann ihre vermehrte Verwendung auf die je erste Zählzeit der ersten drei Takte in einem auch gleich wiederholten musikalischen Abschnitt im *Brindisi* („Si colmi il calice...“ von Lady Macbeth) des zweiten Akts von *Macbeth*<sup>333</sup> registriert werden. (Und: Auch bei dem erwähnten Beginn des zweiten Akts von *Falstaff* liest man von „einigen Flaschen und einem Trinkglas“ in der Szenenbeschreibung: *parecchie bottiglie e un bicchiere*<sup>334</sup>.) In einem anderen Trinklied wie Alfredos berühmten „Libiamo, libiamo ne' lieti calici...“ im ersten Akt von *La traviata*<sup>335</sup> fallen Quinten andererseits erst am Ende einer musikalischen Phrase (bzw. mitten in derselben) auf; und die Grenzen zu jenen Quinten, welche in Verdis Früh- oder mittleren Schaffen öfters zwischen Bass und melodietragender Stimme insbesondere am Beginn und Ende von musikalischen Phrasen entstehen, wären hier sicherlich nicht scharf zu ziehen.

Bemerkenswert ist des Weiteren die zwischen der Singstimme und den Streichern bestehende Quinte *fis-cis* im zweiten Akt von *Otello*<sup>336</sup>. Das Intervall bei Otellos Text „No! il vano sospettar nulla giova“ scheint zwar mit keiner der genannten Konnotationen der Quinte bzw. des Quint-Oktav-Klangs aufzutreten, aber die Bedeutung des Wortes „vano“ wäre über die den Handlungsmoment betreffende Bedeutung „vergeblich“ hinaus auch in seiner Bedeutung als „hohl“, „Hohlraum“ zu erwägen. Dies könnte sich hier auf einer

---

<sup>331</sup> Vgl. Partitur S. 138 bzw. Klavierauszug S. 99, vor dem Doppelstrich zu *Tempo primo*.

<sup>332</sup> Vgl. Partitur S. 109 ff. ab Ziffer II bzw. Klavierauszug S. 56 ff.

<sup>333</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 269 f. (sowie Wiederholung der Stelle auf S. 295 f.) bzw. Klavierauszug Bd 1, S. 186 (sowie Wh. der Stelle auf S. 202 f.).

<sup>334</sup> Vgl. Partitur S.135 (mit Hinweis der Szenenbeschreibung – *come nell'Atto primo* – auf S. 1) bzw. Klavierauszug S. 98.

<sup>335</sup> Vgl. Partitur S. 32 ff. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 27 ff. Die ersten der genannten Quinten – am Ende von bzw. mitten in musikalischen Phrasen – entstehen rein instrumental in der orchestralen Einleitung; die weiteren, bei gleichem musikalischem Material, zwischen Alfredos Stimme und den Celli mit Kontrabässen.

<sup>336</sup> Vgl. Partitur S. 204 bzw. Klavierauszug S. 108.

zusätzlichen Bedeutungsebene gleichzeitig auf die Leere der Quinte beziehen. Dass Verdi mit einem doppelbödigen Verständnis von Worten und Wortzusammenhängen verfährt, wäre ja hier kein Einzelfall – wie darauf an entsprechenden Stellen der vorliegenden Arbeit bereits hingewiesen wurde und auch noch hingewiesen wird.

Im zweiten Akt von *Luisa Miller*<sup>337</sup> konnte bei einem verhältnismäßig auffallenden Quint-Oktav-Klang keine analytische Folgerichtigkeit hinsichtlich der Konnotation festgehalten werden. Als Abschluss des kurzen orchestralen Nachspiels in der Szene, in der Wurm Luisa mit seiner Erpressung und dem Zwang zum Schreiben des Briefes konfrontiert, erklingt dieser Quint-Oktav-Klang in den Fagotten, Hörnern und zweiten Violinen unmittelbar vor Luisas Arie. Da er vor einem Doppelstrich und einem eindeutigen Neubeginn mit Tempo- Takt- und Vorzeichenwechsel zu hören ist, wäre eine analytische Bezugnahme auf die sich anschließende Arie, die als „Tu puniscimi, o Signore...“ mit einem Themenbezug zu Gott ansetzt, nicht überzeugend. Dass eine thematisch-inhaltliche Deutung des Quint-Oktav-Klangs an dieser Stelle schwer erfolgen könnte, steht aber auch mit dessen rein instrumentaler Ausführung in Zusammenhang.

Darüber hinaus sei hier die Anmerkung angebracht, dass die Quinte, die am Beginn des *Andante sostenuto* im zweiten Alvaro-Carlo Duett im dritten Akt von *La forza del destino*<sup>338</sup> zwischen den Pizzicato-Tönen der tiefen Streicher und der Singstimme von Alvaro entsteht, mit der Andeutung der in Alvaros Text vorkommenden Feierlichkeit einhergeht („Solenne in quest’ora...“). Die Feierlichkeit ist in Verbindung mit der Quinte als Konnotationsaspekt in *Simon Boccanegra* und in weiteren Werken von Verdi auf die Art vorhanden, dass sie nicht als einzelntes Quint-Intervall oder Quint-Oktav-Klang vorkommt, sondern in der Stimmführung Quintparallelen bildet (vgl. dazu Kapitel *Quintparallelen* in der vorliegenden Arbeit). Hier scheint die Möglichkeit, dass die Quinte auch ohne Parallelführung mit der Feierlichkeit konnotiert ist, nicht ausgeschlossen zu sein. Dies könnte auch dadurch unterstützt werden, dass sich die Feierlichkeit mit dem Quint-Oktav-Klang auch an einer weiteren Stelle in Verdis mittlerem Schaffen verbindet, nämlich im ersten Akt von *Aroldo*<sup>339</sup>, insofern als der Eröffnungschor den heimgekehrten Aroldo als Helden hochpreist. Bei den abkadenzierenden Stellen, die der *Coro d’introduzione* in sich verbirgt, zeigt sich der mit abschließender Wirkung erklingende Quint-Oktav-Klang bei einem Halbewert.

---

<sup>337</sup> Vgl. Partitur S. 261 bzw. Klavierauszug S. 228, T. 153.

<sup>338</sup> Vgl. Partitur S. 330 bzw. Klavierauszug S. 198.

<sup>339</sup> Vgl. Partitur S. 75, vorletzter Takt auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 18, T. 3 auf der Seite.



Um aber bei *La forza del destino* zu bleiben: An dieser Stelle der Arbeit soll auch auf die von der Oboe und Streichern gespielten Quint-Oktav-Klänge im Chor in der Lagerszene im dritten Akt<sup>340</sup> hingewiesen werden. Die Konnotation der „leeren“ Quint mit dem Bedrohlichen ist hier auf eine weniger unmittelbare Weise wahrzunehmen als bei den im Unterkapitel *Quint- und Quint-Oktav-Klänge in Verbindung mit dem Bedrohlichen* angeführten Stellen. Aspekte des Bedrohlichen sind zwar in der hier dargestellten Situation nachzuvollziehen, der Text der kürzlich eingezogenen Rekruten („Povere madri deserte nel pianto“), die von ihren weinenden und klagenden Müttern sowie dem grausamen Schicksal, das sie erwarten wird, singen, zeugt jedoch nicht von einer ernsthaften Not wie Todesgefahr. Das Bedrohliche verlagert sich hier eher auf die subjektive Empfindung der jungen ängstlichen Soldaten und auf eine Art Trübsal, die sich im weiteren Schaffen von Verdi jedoch bei einer deutlich negativeren Färbung von Situationen mit den Quinten verbindet. Budden weist hier auf die Trostlosigkeit hin, die „only the oboe above hollow harmonies can bring“<sup>341</sup>.

In Verdis Frühschaffen finden sich in der *Sinfonia* von *Alzira*<sup>342</sup> auffällige Quint-Oktav-Klänge, die von den Holzbläsern gespielt werden (Abb. 4-79). Diese Klänge entstehen bei einem oberen Orgelpunkt des Piccolos und der Oboe und werden in den anschließenden Takten nochmal wiederholt. Der – nicht sehr deutliche – Unterschied zu den im Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* angeführten Quint- bzw. Quint-Oktav-Klängen, die infolge ihrer Kürze oder ihrer vorläufigen Beschaffenheit in einer mit Beteiligung eines Orgelpunkts konstituierten musikalischen Struktur die Aufmerksamkeit in nicht größerem Maße an sich ziehen als sonstige in der Relation zum Orgelpunkt entstandene Klänge, besteht darin, dass diese hier als repetierte Quint-Oktav-Klänge nicht nur im überwiegenden Teil des jeweiligen Taktes erklingen, sondern auch samt Repetitionen im folgenden Takt ganz wiederholt werden. Für die analytische Definition mag die Stelle jedoch aufgrund der Dauer der „leeren“ Wirkung immer noch einen Grenzfall darstellen. Was aber entscheidend in Hinsicht auf die Frage nach der Konnotation ist, ist, dass der fehlende Text auch hier eine Erklärung erschwert.

---

<sup>340</sup> Vgl. Partitur S. 435 f. bzw. Klavierauszug S. 259.

<sup>341</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 499.

<sup>342</sup> Vgl. Partitur S. 2 bzw. Klavierauszug o.S. [S. 1], T. 12 ff.

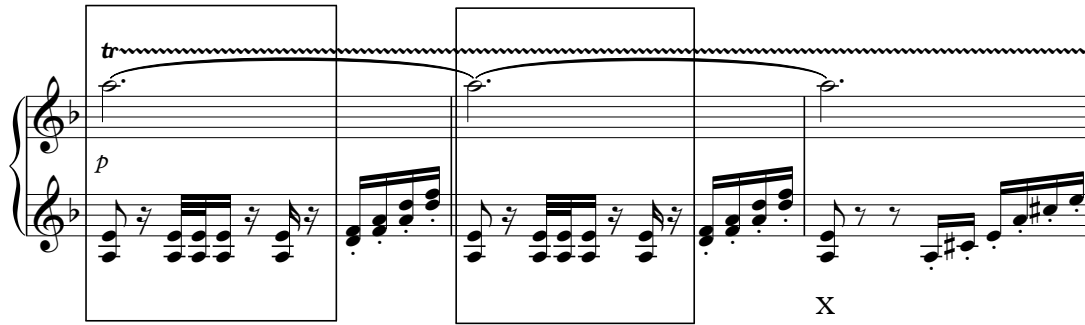


Abb. 4 – 79 G. Verdi, *Alzira*, Sinfonia

Auch bei den Quint- bzw. Quint-Oktav-Klängen im Philippe-Rodrigue Duett im zweiten Akt von *Don Carlos*<sup>343</sup> konnten im Zuge der Untersuchungen keine Konnotationen festgehalten werden. Hierhin gehören auch die sich in Achtelbewegung mit Quart-Oktav-Klängen abwechselnden Quint-Oktav-Klänge in der Flöte und Klarinette im Hélène-Henri Duett im vierten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*<sup>344</sup>.

<sup>343</sup> Vgl. Partitur S. 265 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 288 (Textstelle „Quel singulier“).

<sup>344</sup> Vgl. Partitur Bd. 3, S. 595 sowie 597 bzw. Klavierauszug S. 300 f., letzter Takt vor Ziff. 27 sowie letzter Takt vor Ziff. 29 (als Wh.).

## 5 Melodisch rotierende Motive

Während die in der vorliegenden Arbeit bislang dargestellten satztechnischen Phänomene sich auf der Ebene der Harmonik bewegt haben, wurzeln die auffallenden Charakteristika der hier folgenden beiden Motive – die als *tonumschreibendes Kreismotiv* bzw. als *bogenförmiges Pendelmotiv* erörtert werden – in der melodischen Gestaltung. Eine Verwandtschaft zwischen den beiden Phänomenen liegt im Gepräge ihrer Bewegung verborgen, welche in beiden Fällen als eine Art rotierende Bewegung wahrgenommen werden kann. Diese entfaltet sich bei den beiden Typen auf unterschiedliche Weise – was bei Motiven kleinen Umfangs beider Arten eine kaum registrierbare Differenz ausmacht, bei ihren erweiterten Erscheinungsformen jedoch augenfällig wirkt und gleichzeitig auch das Substantielle der beiden Bewegungsformen bestimmt. Der Vergleich wird an entsprechender Stelle näher erörtert.

Mehr als bei den im Bereich der Harmonik thematisierten satztechnischen Phänomenen lässt sich dieses melodisch-lineare Ereignis bei seiner dennoch auch modellhaft funktionierenden Erscheinung auch über die Festhaltung von zwei Arten hinaus als variabel und inkonstant auffassen: Bei Betrachtung dieses Aspekts wird erst fassbar, dass bei diesen Motiven und ihren Konnotationen nicht die Attribute konkreter Einzelgebilde die Kongruenz bilden, sondern vielmehr die auf die gestische Linearbildung Bezug nehmende kompositorische Gestaltung. Diese legt das Gewicht auf die auch mit variablen Ansatz- bzw. Endpunkten mögliche rotierende melodische Bewegung, die durch die Wiederholung der Einzelmotive entsteht.

Die sich jeweils in kleinem – und in kleinstem – Umfang darstellenden Gebilde dieser linearen Bewegungen lassen sich dabei als Motive auffassen. Es sei bereits an dieser Stelle festgehalten, dass, obwohl vereinzelt Motive ebenfalls häufig in Verknüpfung mit ihren Konnotationen auftreten können, eine eigentliche Verknüpfung mit außermusikalischen Inhalten und somit die eigentliche Konnotation erst bei einem von der einmaligen oder mehrmaligen Wiederholung als technisch-gestalterischem Ereignis geprägten musikalischen Gefüge offenbar zu konstatieren ist. Mit dem Ausmaß und der Beharrlichkeit der Wiederholung und auch mit der Art des Anschlusses von Motiven als direkter oder indirekter Aneinanderreihung hängt die Beschaffenheit der Rotationsbewegung zusammen, welche die mit ihr verbundene Konnotation umso mehr vermitteln kann, je ausgiebiger sie den musikalischen Kontext prägt.

Beide Motive – das *tonumschreibendes Kreismotiv* und das *bogenförmige Pendelmotiv* – stellen sich sowohl in chromatischer als auch in diatonischer Form in Verdis Schaffen dar. Dass jedoch mit den chromatischen und diatonischen Formen desselben Motivs keine wesentliche und konsequent nachvollziehbare parallele Unterscheidung in den Konnotationen einhergeht, trägt dazu bei, die Relevanz der musikalischen Gestik in der Bewegung zu beachten, die sich für die Konnotation in sehr vielen Fällen als entscheidender als die Konstellation der Tonabstände als halb- bzw. gantzönige Intervalle im jeweiligen Motiv erweist.

## 5.1 Das tonumschreibende Kreismotiv

### 5.1.1 Attribute des satztechnischen Phänomens

Für die Veranschaulichung des tonumschreibenden Kreismotivs sowie für dessen satztechnische Beschaffenheit beobachte man zunächst ein Zitat mit voneinander weiter entferntem Vorkommen des Motivs – es wird hier erst in der oktavversetzten Wiederholung eines kleinen Abschnitts erneut erkennbar. Das besagte Motiv begleitet in den ersten Violinen Simones verzweifeltes „Angebot“ an Fiesco im Prolog von *Simon Boccanegra*<sup>1</sup>: Wenn er ihm nicht vergeben will, dann soll er ihn auf der Stelle töten und dadurch seine Wut stillen („Si, m’uccidi, e almen sepolta fia con me tant’ira“) (Abb. 5-1).

The image shows a musical score for two characters, Fiesco and Simone, from the opera Simon Boccanegra. Fiesco's part is in the bass clef, and Simone's part is in the treble clef. The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs). A box highlights a specific melodic motif in the piano part, which is a chromatic scale. The lyrics are: Fiesco: "As - sas - si - narti?"; Simone: "Si, m'uc - ci - di, e al - men se -".

<sup>1</sup> Vgl. Partitur S. 52 f. bzw. Klavierauszug S. 33.

Abb. 5 – 1 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Die schnellen Sechszehntelnoten vergegenwärtigen durch untere bzw. obere Wechselnoten die halbtönige Umschreibung des Tones *h* und stellen dadurch eine Art Kreisen dar.

Dass die Situation eine für Simone äußerst schmerzhaft sein muss, wird durch seinen oben zitierten Text und die Situation in der Handlung deutlich. Hier werden wir mit der ersten von zwei Konnotationen des Motivs konfrontiert, dessen Erscheinung sich sehr oft mit Schmerz, Trauer, Leid und Sorge verknüpft – so dass wir von einer Klage-Gestalt reden können. Der schmerzliche Charakter des Kontextes wird dabei auch durch weitere Komponenten deutlich, insofern als in derselben melodischen Linie durch punktierte Viertel vergegenwärtigte halb- und ganztönige akzentuierte „Seufzer“-Gesten verdeutlicht werden; auch kann durch die voneinander mit Achtelpausen getrennten Motiven der Celli (unteres System in der Abbildung) ein Eindruck von fortwährendem Schluchzen und Weinen entstehen<sup>2</sup>. Zudem kommt hier auch die schmerzliche *Exclamatio* der kleinen Sexte als „Aufschrei“ bei Verlassen des Motivs noch hinzu<sup>3</sup>. Als Komponente des Schmerzensausdrucks – und als gleichzeitige Bestätigung für die Analyse der Konnotation des tonumschreibenden Kreismotivs mit dem Schmerzlichen – werden wir diese Gleichzeitigkeit der beiden kompositionstechnischen Phänomene noch bei vielen – nicht allen – Beispielen im späteren Verlauf des vorliegenden Kapitels beobachten können: Eine zusätzliche Funktion als durch lineare Ausbreitung intensivierte Vorbereitung der *Exclamatio* offenbart sich in diesen Fällen meistens in dem melodischen Gestus des Kreises vor einem größeren Intervallsprung – häufig der kleinen Sexte.

<sup>2</sup> In der Erstfassung von 1857 sind diese Achtelpausen allerdings noch nicht vorhanden, stattdessen steht an der Stelle eine durchgehende Achtelbewegung, vgl. Klavierauszug (1857) S. 32.

<sup>3</sup> Zur Beschreibung der Figur *Exclamatio* vgl. Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 3., revidierte Auflage, Laaber (Laaber) 1997 (<sup>1</sup>1985), S. 150 ff.

Für die melodische Beschaffenheit des Motivs in seiner chromatischen Version bzw. für seine Beteiligung an der harmonischen Position ist es von Bedeutung, dass es sehr häufig die Quinte<sup>4</sup> einer Molltonalität ist, die zwischen den sechsten und den erhöhten vierten Skalentönen stehend, von diesen umschrieben wird – und dabei oft mit einer dominantischen Funktion<sup>5</sup>. Auch in dem oben zitierten Beispiel aus *Simon Boccanegra* (Abb. 5-1) ist dies (in einer e-Moll-Tonalität) nachvollziehbar.

Der Umfang des tonumschreibenden Kreismotivs in Verdis Schaffen ist nur in Hinsicht auf die kürzeste Form eindeutigen Kriterien zu unterziehen, da die durch ihre Wiederholungen entstandene rotierende Bewegung von variabler Dauer (und in ihrem Prinzip unaufhörlich fortsetzbar) ist. Die kürzeste Form des Motivs kann jedoch als jene in der Folge von vier Tönen bestimmt werden (vgl. Abb. 5-2). Der melodische Gestus, welcher sich als kleinstmögliche rotierende Fortschreitung identifizieren lässt, erwächst aus der Umschreibung eines mittleren Tones, um den ein „Kreis“ durch obere und untere Noten – in der Art von Wechselnoten – gebildet wird.

Im obigen Beispiel aus *Simon Boccanegra* (Abb. 5-1) war das zweite der beiden eingerahmten chromatischen Kreismotive zwar als Wiederholung des ersten erkennbar, sie folgten jedoch nicht direkt hintereinander, so dass hier keine zirkulierende Bewegung entstanden ist.

Wie jedoch bereits angedeutet wurde und später noch zu sehen sein wird, erlangt das Motiv hinsichtlich des mit Schmerzhaftem, Klagendem und/oder Sorgendem verknüpfenden Ausdrucks am häufigsten erst in Zusammenhang mit jener satztechnischen Erscheinungsform eine Bedeutung, in der durch eine „nahtlose“ Wiederholung eine länger nachvollziehbare Rotation entsteht. Dies bildet einen wichtigen Aspekt für die Eigenschaften des tonumschreibenden Kreismotivs. Auch wenn der Sachverhalt der durch

---

<sup>4</sup> In Bezug auf das von Frits Noske – in der vorliegenden Arbeit weiter unten – thematisierten kreisende Motiv in *Don Carlos* spielt diese Eigenschaft auch eine Rolle, insofern als der Autor von einer „non-ornamental, chromatic rotation around the fifth“ schreibt, vgl. Noske, *Signifier*, S. 299. Hervorhebung v. der Verf. der vorl. Arbeit.

<sup>5</sup> Das gilt genauso auch für Nebenstufen, die vorübergehend tonikalisiert werden. Die entstandene melodische Formel kann natürlich auch als Bestandteil in einer Durtonalität fungieren; in dieser Beziehung ist sowohl eine solche Bewegung möglich, welche auf den identischen Skalenstufen der Parallel-Molltonart verläuft (d.h. als *fa-mi-ri-mi* im Sinne der beide Tonalitäten umfassenden relativen Solmisation, was vom Grundton einer Durtonart aus mit einer 4-3-2#-3-Bewegung zu identifizieren ist) als auch eine als ebenfalls die Quinte herumschreibende *la-so-fi-so* (6-5-4#-5)-Bewegung in der diatonischen Version. Der mit Letzterem verbundene Charakter mag aber ein teilweise veränderter – und in bestimmten Fällen auch ein weniger schmerzhafter und betrübter – sein, worauf anhand von *Les Vêpres Siciliennes* an späterer Stelle des vorliegenden Kapitels noch Bezug genommen wird.

die „nahtlose“ Wiederholung entstandenen längeren Rotation in Hinsicht darauf, ob ein tonumkreisendes Kreismotiv mit gleichzeitiger Konnotation in Erscheinung tritt, nicht generell als mitbestimmende Komponente festgehalten werden kann, scheint sich diese Konsequenz z.B. in *Les Vêpres Siciliennes* zu bestätigen – und die weiter unten aus der Oper in dem (selteneren) Zusammenhang erwähnten Beispiele, in welchen tonumschreibende Kreismotive nicht in Verbindung mit einer der genannten Konnotationen auftreten, sind zugleich Beispiele dafür, dass die Wiederholung des besagten Motivs nicht in einem direkten Anschluss geschieht und daher auch an diesen Stellen nur eine einmalige kleine oder eine zwar längere, aber „unterbrochene“ Kreisbewegung entsteht. Die kurze Unterbrechung wird andererseits auch bei mehreren solchen Beispielen in Verdis Schaffen zu beobachten sein, wo das tonumschreibende Kreismotiv dennoch mit der Klage konnotiert ist.

Nichtsdestotrotz lassen mehrere Motive darauf schließen, dass auch vereinzelte Gestalten mit einem einmaligen „Kreisen“ von bereits vier sukzessiven Tönen mit der gleichen Konnotation auftreten können. Die vereinzelte Verwendung mit Konnotation lässt sich auch in *Simon Boccanegra* nachvollziehen, z.B. wenn im Prolog die ersten Violinen und die Celli das chromatisch kreisende Motiv in nur fünf Sechszehntelnoten entfalten (Abb. 5-25); ebenso wären hier aber auch die diatonischen „miserere“-Rufe des Chors noch davor im Prolog zu nennen (Abb. 5-27) – auf beide Stellen wird später noch Bezug genommen. Ein unmittelbar vergleichbares Beispiel dafür stellt auch das Motiv in einer „miserere“-Vertonung vor ihrer Kadenz in Amelias Arie „Ma dall’arido stelo divulsa“ am Beginn des zweiten Akts von *Un ballo in maschera*<sup>6</sup> dar (Abb. 5-2).

Amelia:

mi-se-re - re, ah!.....

Abb. 5 – 2 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2

Als ein weiteres Beispiel für das einzelne tonumschreibende Kreismotiv mit Konnotation wäre jenes vor Philippes klagender Arie in *Don Carlos*, gespielt vom Cello, zu

<sup>6</sup> Vgl. Partitur S. 251 bzw. Klavierauszug S. 141. Man beachte auch hier die Verbindung mit der noch gesteigerten schmerzlichen *Exclamatio*.

nennen (Abb. 5-13). Auch in der Arie selbst („Je dormirai dans mon manteau royal...“) hören wir das Motiv – als Bestandselement der Melodiebildung in der Singstimme – in keiner sich direkt anschließenden Wiederholung und zudem von verschiedenen Ansatzpunkten ausgehend, also demzufolge auch in keiner rotierenden Bewegung; aber die Klage-Konnotation ist dennoch auch hier nachvollziehbar<sup>7</sup>. Um Beispiele für das vereinzelte Auftreten mit der Konnotation von Schmerzhaftem auch aus dem frühen Schaffen von Verdi zu nennen seien z.B. das einmalige *d-es-d-cis-d*-Motiv des Wortes „lagrime“ im Lucrezia-Jacopo Duett im zweiten Akt von *I due Foscari*<sup>8</sup> erwähnt oder das kurze, erst nach einem Abschnitt wieder – und auch dann nur vereinzelt – erklingende *ais-h-c-h*-Bläser-Motiv vor dem *Terzettino* im ersten Teil von *Nabucodonosor*<sup>9</sup> zitiert, wenn Abigaille den von ihr geliebten Ismaele mit ihrer Schwester Fenena erblickt.

Diese Verwendung von vereinzelt Motiven scheint dabei für *Don Carlos* etwas typischer als für andere Werke Verdis zu gelten (Näheres dazu wird weiter unten erläutert), während bezüglich der satztechnischen Erscheinungsform des Motivs der Aspekt der Wiederholung in sehr vielen weiteren Fällen einen wichtigen Punkt ausmacht: Die durch die Wiederholung verursachte Nachdrücklichkeit „verhilft“ dem Motiv dazu, als exzeptionelle Erscheinung ins Auge (ins Ohr) zu fallen – und dabei auch dazu, dramatisch-inhaltliche Verknüpfungen, die mit einem Motiv konnotiert sein können, als solche wahrzunehmen. Dieser Aspekt, dass die eigentliche Rotation erst bei einer sich direkt anknüpfenden Wiederholung des Motivs – und in den meisten Fällen sogar mit der mehrmaligen Wiederholung – entsteht, kann für die Wahrnehmung des Gestus als Kreisen entscheidend und dabei auch für den signifikanten Zusammenhang mit der zweiten Konnotation des Motivs von Bedeutung sein. Diese ist – um es hier vorwegzunehmen – als inneres (und zwar meistens besorgtes) In-sich-Kreisen der Gedanken einer Person in der Handlung wahrzunehmen. Jedoch auch ohne den Bezug zu der genannten Konnotation mit dem besorgten Gedankenkreisen stellt die Wiederholung als Komponente im Schmerzensausdruck einen relevanten Faktor dar. Es sei auch auf Marco Beghellis Aussage in Bezug auf die Bedeutung der Wiederholung für den schmerzlichen Ausdruck

---

<sup>7</sup> Vgl. Partitur S. 426, vorletzter Takt auf der Seite bis S. 427, T. 1 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 437, letzter Takt auf der Seite bis S. 438, T. 2 auf der Seite.

<sup>8</sup> Vgl. Klavierauszug S. 73.

<sup>9</sup> Vgl. Partitur S. 115 bzw. Klavierauszug S. 60. Günter Engler identifiziert das Motiv als „Eifersuchtsmotiv“, was in der Situation des Sujets durchaus zutreffend erscheint, vgl. dazu Engler, *Eifersucht*, S. 373. Auf Englers Beitrag sowie die Konnotation mit der Eifersucht bzw. ihren Zusammenhang mit dem Schmerz wird im späteren Verlauf der Arbeit Bezug genommen.



hingewiesen, die sogar selbst dann ihre Wirkung entfalte, wenn eine Halbtonbeugung nicht im Motiv enthalten sei.<sup>10</sup>

In Zusammenhang mit den Attributen des tonumschreibenden Kreismotivs soll auch eine vorhandene Verwandtschaft zu der aus der Figurenlehre bekannten Figur *Circulatio* (bzw. *Circolo* oder *Circul*, auch *Kyklosis*)<sup>11</sup> angedeutet werden. Sie spielt außer der linearen kreisenden Gestaltung in Bezug auf die textausdeutende Funktion insofern eine Rolle, als dadurch die kreisende Bewegung von einem außermusikalischen Inhalt abgebildet wird (wie es Kircher am Beispiel von Philippe de Montes Behandlung eines Textes mit dem Wort „umzingeln“ beschreibt<sup>12</sup>).

#### 5.1.1.1. Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens unter Bezugnahme auf die Rezeption des Motivs

Vor der weiteren Darstellung des tonumschreibenden Kreismotivs und seinen Konnotationen in *Simon Boccanegra* bzw. in Verdis weiterem Schaffen sei hier ein Blick auf die musikalische Erscheinungsform des Motivs bzw. auf dessen verschiedene Auffassungen in der Literatur geworfen. Primärer Zweck dieser Darstellung ist, die vorhandenen Differenzen bzw. Gemeinsamkeiten zwischen in der bisherigen Literatur bereits aufgegriffenen und als teilweise verwandt erkennbaren Gestalten einerseits und den hier untersuchten Phänomenen andererseits zu veranschaulichen. Dies kann zum einen die Definition des „kreisenden Motivs“ bzw. die darunter vorgestellten satztechnischen Erscheinungsformen betreffen, zum anderen ihre Konnotationen, die in der Rezeption zu einem Großteil von den in der vorliegenden Arbeit nachvollziehbaren Konnotationen divergierend dargestellt sind. Schließlich betrifft es den Umfang und Ort der die jeweiligen Argumentationen unterstützenden Beispiele sowie auch die Existenz von ggf. variablen Erscheinungsformen der Motive in Verdis Schaffen – was auf die analytische Bestimmung von Konnotationen in großem Maße einwirken kann.

---

<sup>10</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 64 ff. Auch in seiner späteren Publikation zum Emblem des Lamentos verdeutlicht der Autor, dass die Wiederholung eines der Elemente sei, welche die Klage-Ausstrahlung garantieren, vgl. Marco Beghelli: „L’emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente“, in: *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale, Parma – New York – New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001* (= *Historiae Musicae Cultores XCIV*), hrsg. von Fabrizio Della, Roberta Montemorra Marvin und Marco Marica, 2 Bde., Firenze (Leo S. Olschki) 2003, Bd. 1, S. 241-280, hier S. 249 f.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Bartel, *Handbuch*, S. 114 ff.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 114.

Für die Abgrenzung des im gegenwärtigen Kapitel thematisierten satztechnischen Phänomens ist es von Bedeutung, dass die kreisende lineare Bewegung von der Autorin der vorliegenden Arbeit nicht lediglich auf den musikalischen Gestus, sondern auf eine konkret festgelegte Intervallik begrenzt wird. Daher werden in der Untersuchung solche melodischen Linien berücksichtigt, welche sich nur in Sekundschritten, d.h. in Halb- und Ganztönen, bewegen.

Darüber hinaus wird jedoch eine solche spezifische Gestalt, die bei ihrem klingenden Ganztonschritt in der Notierung (und in der Tonalität) eine verminderte Terz darstellt, in die Darstellung ebenfalls einbegriffen.

Eine teilweise Bezugnahme auf die Thematik von kreisenden Motiven ist bei Josef Loschelder zu lesen, der bei den musikalischen Elementen, die den Tod charakterisieren, für die „Unheimlichkeit des Todes“ in melodischer Hinsicht „vor allem das eintönige Kreisen um einen bestimmten Ton oder das rezitativische Verweilen auf einem bestimmten Ton“<sup>13</sup> festhält. Der Aspekt „Unheimlichkeit des Todes“ – bzw. der Tod überhaupt – gehört zwar nicht direkt zu jenen, die in der vorliegenden Arbeit als unmittelbare Konnotationen mit dem tonumschreibenden Kreismotiv festgestellt wurden, als negativ gefärbte Sachlage und mögliche Ursache von Schmerzhaftem steht der Tod jedoch auch nicht ganz weit von der Konnotation mit Schmerz, Klage, Sorge entfernt.

Da der von Loschelder hierfür verwendete Ausdruck „eintönige[s] Kreisen um einen bestimmten Ton“ sowie auch zwei der in diesem Zusammenhang angeführten acht Beispiele des Autors eine Übereinstimmung mit der in der vorliegenden Arbeit thematisierten tonumschreibenden rotierenden melodischen Bewegung vernehmen lassen, sei hier auf die Relation des in der vorliegenden Arbeit dargelegten satztechnischen Phänomens zu dem von Loschelder beschriebenen Phänomen eingegangen.

Während dieses (oben zitierte) „Kreisen um einen bestimmten Ton“ bei dem aus dem zweiten Akt von *Stiffelio*<sup>14</sup> (entspricht hier der Abb. 5-3) zitierten – drei Tonhöhen implizierenden – ersten Beispiel in Loschelders Darstellung<sup>15</sup> durchaus nachvollziehbar ist – es stellt eine diatonische Version des tonumschreibenden Kreisens dar, welche in der vorliegenden Arbeit an späterer Stelle thematisiert wird –, ist dies bei den meisten seiner

---

<sup>13</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 83.

<sup>14</sup> Vgl. Klavierauszug S. 212. Das Motiv erfährt auch zahlreiche Wiederholungen – zunächst jeweils nach Pausen – im weiteren musikalischen Verlauf, vgl. S. 212 ff.

<sup>15</sup> Vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 82, Notenbeispiel 30.

weiteren Beispiele nicht der Fall. Bei letzteren – insofern sie auch eine Kreisbewegung andeuten und nicht nur das „Verweilen auf einem bestimmten Ton“ (vgl. Zitat oben) veranschaulichen – wird zwar jeweils eine Art von melodisch gebildetem Kreisen ersichtlich, jedoch nicht der „bestimmte Ton“, um den das Kreisen stattfindet – wie dies weiter unten in der vorliegenden Arbeit nachvollziehbar wird. Um zunächst jedoch eine weitere Gemeinsamkeit anzusprechen: Eine Übereinstimmung mit der kürzesten chromatischen Form des in der vorliegenden Arbeit als tonumschreibendes Kreismotiv bestimmten Motivs wird auch in seinem Beispiel 32<sup>16</sup> aus *Don Carlo* (hier Abb. 5-4<sup>17</sup>) ersichtlich, und zwar in der zweiten Stimme der die Harmonik bildenden Akkordik im unteren System. Der Ton *f* im zweiten Akkord wird in einem vereinzelt vorkommenden Motiv von einer vorangehenden unteren und einer folgenden oberen Wechselnote umrahmt.

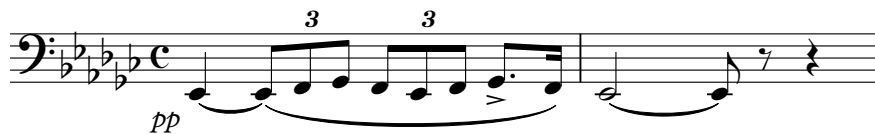


Abb. 5 – 3 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2

L'Inquisitore:

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef, 3/4 time signature, and a key signature of three flats. The lyrics are: "la pa - ce dell'im - pe - ro i di val d'un ri - bel - le". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 3/4 time signature, and a key signature of three flats. It consists of a series of chords, some with a sharp sign (#) above them, indicating a chromatic movement in the harmony.

Abb. 5 – 4 G. Verdi, *Don Carlo*, Akt 4

Dennoch ist auch ein bedeutender Unterschied zwischen diesem Motiv in Abb. 5-4 und dem in der vorliegenden Arbeit untersuchten tonumschreibenden Kreismotiv zu konstatieren. Bei dieser Differenz ist die fehlende melodische Rolle des Motivs in der linearen Bildung ausschlaggebend: Als ein melodisches Gebilde ist die das Kreisen vergegenwärtigende Mittelstimme der zweiten Posaune so gut wie gar nicht hörbar. Der harmonische Kontext mit den regelmäßigen und langen (wir haben hier das Tempo *Largo*

<sup>16</sup> Ebd., S. 82, Notenbeispiel 32.

<sup>17</sup> Notenbeispiel – aufgrund der italienischsprachigen Abbildung in Loschelders Abhandlung – aus Loschelder, *Todesproblem*, S. 82 übertragen.

mit Viertel=56) einzelnen Akkorden und vor allem mit dem durchgehenden auffallenden Effekt der Terzverwandtschaft zwischen jedem einzelnen von ihnen, dominiert für die akustische Wahrnehmung derart, dass hier von einem Motiv im melodisch-linearen Sinne kaum gesprochen werden kann. (Dabei erscheint auch jene Möglichkeit vorstellbar, dass Loschelders Absicht bei diesem Zitat nicht die Darstellung eines Beispiels für „das eintönige Kreisen um einen bestimmten Ton“, sondern „lediglich“ für „das rezitativische Verweilen auf einem bestimmten Ton“ (vgl. oben) war, was in der Stimme des Großinquisitors durchaus sofort nachzuvollziehen ist. Dies lässt sich jedoch anhand seiner Beschreibung leider weder für dieses noch für seine weiteren Zitate bestimmen<sup>18</sup>.)

Die in Loschelders Beispiel 33<sup>19</sup> aus *Aida*<sup>20</sup> (entspricht hier der Abb. 5-5) veranschaulichte Kreisbewegung bildet zwar in der Tonhöhenanzahl – als drei – mit dem diatonischen tonumschreibenden Kreismotiv eine Übereinstimmung, jedoch nicht in der durchgehenden Stufenbewegung: Hier ist ein Terzsprung im Motiv vorhanden.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Aida*, Act 4. It consists of a vocal line (Rad.) and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'voce cupa' and 'morendo'. The piano accompaniment is marked 'pp' and 'morendo'. The lyrics are 'La fa-tal pie-tra so-vra me si chiu - se... Ec-co la tom - ba mi - a.'

Abb. 5 – 5 G. Verdi, *Aida*, Akt 4

Mit dem aus *Otello* stammenden Beispiel, „wenn Desdemona von Emilia Abschied genommen hat“<sup>21</sup>, dürfte die zweimalige acht Takte lange chromatische Viertellinie der tiefen Streicher gemeint worden sein<sup>22</sup> (in Loschelders Abhandlung ohne Abbildung, hier vgl. dazu Abb. 5-6). Die chromatisch absteigende Melodielinie kehrt die Richtung im siebten Takt des Notenzitats um und bildet dadurch automatisch eine Umschreibung des Tones *gis*

<sup>18</sup> „Kennzeichen der Unheimlichkeit des Todes ist melodisch vor allem das eintönige Kreisen um einen bestimmten Ton oder das rezitativische Verweilen auf einem bestimmten Ton. So beginnt die Friedhofszene des Stiffelio, die auch im Aroldo beibehalten wurde (30). Andere Beispiele sind die Schilderung der im Grab nicht Ruhe findenden Zigeunerin in der Introduction des Trovatore (31), die Großinquisitorszene im Don Carlo (32) oder der Beginn des letzten Finales der Aida (33).“ Loschelder, *Todesproblem*, S. 83 f.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 83, Notenbeispiel 33.

<sup>20</sup> Vgl. Partitur S. 421 bzw. Klavierauszug S. 306.

<sup>21</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 84.

<sup>22</sup> Vgl. Partitur S. 487 f. bzw. Klavierauszug S. 278.

durch ein *a* und ein *fisis*; bei dem weiteren, dem ersten achttaktigen Abschnitt um eine Quinte höher entsprechenden musikalischen Ablauf kann im drittletzten und im vorletzten Takt eine gleichartige kreisende Umschreibung des Tones *dis* beobachtet werden. Während die Konstitution der so entstandenen beiden Motive mit jener des in der vorliegenden Arbeit behandelten tonumschreibenden Kreismotivs übereinstimmt, können die beiden chromatischen Linien durch die in den je letzten vier Takten entstandene etwa kreisende Bewegung nur teilweise ein „Kreisen um einen bestimmten Ton“ demonstrieren, da dadurch, dass bei vier verschiedenen Tonhöhen keiner der Töne als mittlerer gelten kann, die Wahrnehmung eines umschriebenen „bestimmten Tones“ nicht möglich ist.

Violoncello und Kontrabass:

Abb. 5 – 6 G. Verdi, *Otello*, Akt 4

So verhält es sich auch mit dem Beispiel aus der *Introduzione* in *Il trovatore*<sup>23</sup> (entspricht hier der Abb. 5-7)<sup>24</sup>, wo zwar eine rotierende melodische Bewegung an der Stelle mit dem Wort „strega“ eindeutig vorhanden ist, aufgrund der vier Tonhöhen jedoch nicht mit einem tonumschreibenden Kreisen. (Dass das „Kreisen um einen bestimmten Ton“ dabei auf die ersten vier Takte des hier abgebildeten Notenbeispiels zutreffen und dabei ein viel größere Intervalle implizierendes Kreisen um den Ton *h* veranschaulichen könnte, bildet einen anderen motivisch-melodischen Sachverhalt, der in der vorliegenden Arbeit nicht weiter verfolgt wird.)

Lento assai  $\text{♩} = 72$   
cupo assai

Abb. 5 – 7 G. Verdi, *Il trovatore*, Introduzione

<sup>23</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 82, Notenbeispiel 31.

<sup>24</sup> Vgl. Partitur S. 24 f. bzw. Klavierauszug S. 21 f.

Wie also aus der Darstellung von Loschelders Erläuterung hervorgeht, wird das „Kreisen“ bei ihm auf eine breiter gefächerte melodisch-lineare Bildung bezogen und dabei die in großen Zügen abgebildete Gestik der Kreisbewegung gemeint, die aber der oben zitierten Beschreibung „Kreisen um einen bestimmten Ton“ in den wenigsten Fällen seiner angeführten Beispiele entspricht. Jener Sachverhalt des Kreisens um einen Ton, der aus der linear-melodischen Bildung eines drei Tonhöhen umfassenden Motivs entsteht – welches somit über eine mittlere, durch untere und obere Wechselnoten umschriebene Tonhöhe verfügt –, wird hingegen mit der Darstellung des tonumschreibenden Kreismotivs in der vorliegenden Arbeit bestimmt. Dies impliziert die minimalste Möglichkeit der rotierenden Bewegungen in Hinsicht auf die Tonhöhenanzahl bei drei Tonhöhen, deren chromatische Form als erste in der vorliegenden Arbeit angeführt wurde (Abb. 5-2). Auf mehreren Tonhöhen rotierende Bewegungen (welche zum Teil auch unter Loschelders nicht ganz konsequenter „Betitelung“: „Kreisen um einen bestimmten Ton“ angeführt wurden) wird – und zwar als auf *bogenförmige Pendelmotive* – an späterer Stelle in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen. Deren Konnotationen als Sorge, Unsicherheit, Hinfälligkeit, Machtlosigkeit, Hilfsbedürftigkeit stehen zwar in ähnlich enger Verwandtschaft mit jenen besagten des tonumschreibenden Kreismotivs wie die Gestik der musikalischen Motive selbst, insbesondere wenn es sich um bogenförmige Pendelmotive mit kleinerem Ambitus handelt (wie z.B. die bereits oben angedeuteten kreisenden Motive mit vier Tonhöhen). Die Unterscheidung scheint jedoch umso mehr Relevanz zu bekommen, je größer die durch den Umfang verursachte Differenz zwischen den musikalischen Erscheinungsformen eines tonumschreibenden Kreismotivs und eines bogenförmigen Pendelmotivs ist.

Loschelders bereits erwähnte Bezeichnung „Kennzeichen der Unheimlichkeit des Todes“<sup>25</sup> – welcher die Ergänzung folgt, laut der auch „in Schlußformeln [...] sich eine ähnliche melodische Gestaltung [findet]“<sup>26</sup> –, kann als Bezugnahme auf Todesthematiken und dabei eine negativ gefärbte mentale Befindlichkeit von Charakteren teilweise Überschneidungen mit jener semantischen Verknüpfung des tonumschreibenden Kreismotivs bilden, die in der vorliegenden Arbeit als Ausdruck von Klagendem, Schmerzhafem sowie Sorgenvollem ermittelt wurde. Dies gründet zwar auf mit dem Tod in Zusammenhang stehenden Ereignissen, aber dennoch sei bereits an dieser Stelle

<sup>25</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 83.

<sup>26</sup> Ebd., S. 84. Die Verknüpfung des besagten melodischen Elements mit Schlussformeln wird in Bezug auf mehrere seiner dafür angeführten Beispiele erwähnt, so auf das Vorspiel zum zweiten Akt in *Un ballo in maschera*, auf das Ende der *Introduktion* in *Il trovatore* sowie auf die im Haupttext der vorliegenden Arbeit zitierte Stelle aus dem vierten Akt in *Otello* nach Desdemonas Abschied von Emilia. Vgl. Loschelder ebd.

vorausgeschickt, dass nach Resultaten der Autorin der vorliegenden Arbeit die meisten Beispiele bei Verdi davon zeugen, dass tonumschreibende Kreismotive jedoch in erster Linie nicht in unmittelbaren Todessituationen auftreten.

In Zusammenhang mit verschiedenen Charakteren in verschiedenen Opern – wie Rigoletto beim Fluch von Monterone, Azucena beim Tod ihrer Mutter und König Philipp bei der Angst vor dem Verlust der Macht und der Frau – erwähnt Loschelder, dass „Denken und Empfindung unablässig um einen Punkt [kreisen]“<sup>27</sup>. Durch diese kurze Andeutung wird ein in der vorliegenden Arbeit wichtiger Aspekt angesprochen, welcher in einer thematischen Verwandtschaft mit dem besorgten In-sich-Kreisen der Gedanken steht. Dies wird in einem dem genannten Aspekt entsprechenden Kapitel als eine der Konnotationen mit dem tonumschreibenden Kreismotiv herausgearbeitet. Jedoch stellen sowohl die Grundzüge der dafür von Loschelder genannten Konzepte – als „Wiederaufnehmen der Grundstimmung“, „Erinnerungsmotiv“ bzw. des Vorkommens „rondoartiger Gebilde“<sup>28</sup> – als auch die musikalischen Verwirklichungen, die vom Autor in den drei Beispielen benannt werden, Merkmale dar, die sich von dem in der vorliegenden Arbeit erörterten satztechnischen Phänomen eindeutig unterscheiden<sup>29</sup>.

Bei der von Loschelder für die Zwangsvorstellungen des Königs zitierten Stelle aus Philippes Arie in *Don Carlos* („Je dormirai...“ bzw. in der italienischen Fassung, die von Loschelder zitiert wird: „Dormirò sol...“<sup>30</sup>) kommt dabei auch die diatonische Version des tonumschreibenden Kreismotivs in einer Wiederholung vor; der Autor sieht jedoch das „Kreisen um einen festen Punkt“, das „sogar im wörtlichen Sinne“<sup>31</sup> entspreche, musikalisch dennoch „durch die zentrale Stellung, die den einleitenden Unisonoschlägen während der

---

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>28</sup> Ebd., S. 66.

<sup>29</sup> Bei dem Motiv aus *Rigoletto* zitiert Loschelder als Notenbsp. 23 den kurzen Abschnitt „Quel vecchio maledivami!“ I, 8, vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 65 [am Beginn des Rigoletto – Sparafucile Duets im ersten Akt, vgl. dazu auch Partitur S. 66 f. bzw. Klavierauszug S. 75, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit]. „Die Einheit stellt sich namentlich dar im Wiederaufnehmen der Grundstimmung, so daß äußerlich wie im Rigoletto ein Erinnerungsmotiv als Gestaltung von Rigolettos Wahnidee diese Szene bzw. Szenengruppe hindurch immer wieder anklingt“, ebd., S. 66. Ein „Kreisen“ als satztechnisches Phänomen ist hier nicht erkennbar; es handelt sich bei dem besagten Motiv um die rhythmisierte Wiederholung einer Tonhöhe ohne Begleitung und mit am Ende durch zwei Akkorde unterstützter Harmonik. Als Notenbsp. 24 aus *Il Trovatore* [sic] II, 1, vgl. Loschelder, ebd., S. 66 [vgl. dazu das *Racconto* der Azucena, Partitur S. 119 bzw. Klavierauszug S. 101, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit], wird das in einer Terzparallele in schnellen Vierundsechzigsteln hinunterlaufende Dreitonmotiv der zweiten Violinen und Bratschen (mit dem anschließenden „Seufzer“ der Oboe und der ersten Violinen) bei Verbleiben auf den erreichten Tonhöhen durch deren Wiederholung zitiert, wo ebenfalls gar kein motivisches Kreisen stattfindet. Von Loschelder wird hier auf „ostinate Begleitfiguren“, die „in ihrer Starre erschütternd die grauenvolle Erinnerung Azucenas an den Tod der Mutter festhalten“, Loschelder, ebd., hingewiesen. (Zu der betreffenden Stelle aus *Don Carlos* siehe die folgenden Fußnoten.)

<sup>30</sup> Ebd., S. 66, Notenbsp. 25.

<sup>31</sup> Ebd., S. 66.

ganzen Szene zukommen [sic]<sup>32</sup>, verwirklicht, und offensichtlich nicht durch den satztechnischen Gestus im motivischen Kreisen – denn das hier vorhandene diatonisch kreisende Motiv bleibt von Loschelder unerwähnt.

In der Studie des Autors wird also der angesprochene Sachverhalt von Gedankenkreisen nicht in Zusammenhang mit der satztechnisch-motivischen Verwirklichung der kreisenden melodischen Bewegung erörtert – wie dies hingegen im späteren Unterkapitel *Die Konnotation mit (besorgtem) In-sich-Kreisen der Gedanken* der vorliegenden Arbeit zu lesen sein wird.

In dem bereits kurz erwähnten Beitrag von Günter Engler zur Eifersucht führt der Autor aus drei Opern Verdis, nämlich *Otello*, *Aida* und *Nabucodonosor*, miteinander näher oder entfernter verwandte Motive an, welche er alle auf die Eifersucht zurückführt<sup>33</sup>.

Die hier abgebildeten Motive weisen hinsichtlich der melodischen Bewegungsrichtung der in den Motiven enthaltenen Sekunden in den meisten Fällen eine Übereinstimmung mit dem in der vorliegenden Arbeit als tonumschreibendes Kreismotiv behandelten Gebilde auf. In anderen – vor allem den diatonischen – Beispielen zeigen sich jedoch wiederum sich unterscheidende Bewegungsarten mit Sprüngen sowie ohne ein Kreisen<sup>34</sup>. Eine weitere Divergenz zwischen den Beispielen in Englers Aufsatz und denen, die in dem vorliegenden Kapitel untersucht werden, schlägt sich auch im Fortbleiben der Wiederholung von mehreren gleichartigen Motiven ohne die Entstehung einer durchgehenden Rotation nieder. In diesem Sinne bilden die in den besagten drei Opern genannten Motive hauptsächlich vereinzelte Erscheinungen oder Motive mit späteren – mitunter auch sequenzierten – Wiederholungen ohne direkten Anschluss. Auf die Ausnahmen bildenden drei Beispiele<sup>35</sup> – sowie auch auf sämtliche im Aufsatz angeführten Beispiele aus *Otello* – wird im entsprechenden thematischen Kontext an späteren Stellen der vorliegenden Arbeit Bezug genommen.

Vorwegnehmend sei hier festgehalten, dass, wenn Engler durch das besagte Motiv den Ausdruck der Eifersucht an den von ihm angeführten Stellen konstatiert, zwar kein entscheidender Widerspruch zwischen dieser und der in der vorliegenden Arbeit

---

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Engler, *Eifersucht*, S. 372-374.

<sup>34</sup> Sprünge bzw. keine tonumschreibende Kreisbewegung enthalten das letzte Beispiel auf S. 372, das fünfte Beispiel auf S. 373 sowie das letzte Beispiel auf S. 373. Eine tonumschreibende Bewegung ist nachvollziehbar im Tonvorrat, aber nicht in der Syntax bei dem siebten Beispiel auf S. 373 sowie dem zweiten Beispiel auf S. 374.

<sup>35</sup> Das sind: das dritte Beispiel auf S. 373 aus *Aida*, das vorletzte Beispiel auf S. 373 sowie das erste Beispiel auf S. 374 aus *Otello*.



aufgezeigten Konnotation als Schmerzens- bzw. Klageausdruck entsteht. Aber weitere Beispiele in Verdis Schaffen bezeugen, dass eine mehr in einem übergreifenden Sinne gehaltene Deutung der Konnotation – wie der Ausdruck von Leid – für einen entscheidend umfassenderen Teil der kreisenden Motive in Verdis Schaffen als zutreffend betrachtet werden kann als eine derart spezifische Deutung wie die Eifersucht.

Ebenfalls kann dies hinsichtlich der Resultate von Péter Pál Várnai gelten. Über die Bezugnahme des Autors auf die melodisch-motivische Gestaltung lässt sich ähnlich feststellen, dass die abgebildeten Motive und die damit einhergehende kompositionstechnische Ausformung der melodischen Elemente eine partielle Vergleichbarkeit mit dem hier angeführten tonumschreibenden Kreismotiv bilden. Eine partielle Vergleichbarkeit betrifft auch die Deutungsebenen.

In seinem Beitrag zur Negativtypisierung bei Verdi nennt Várnai eine meistens nach der Bewegung innerhalb einer kleinen Terz zum Anfangston zurückkehrende Melodielinie<sup>36</sup> für die Charakterisierung der Eifersucht; bei zwölf Stellen in Verdis Schaffen zeigt der Autor das Motiv auf<sup>37</sup>. Ein Teil dieser Motive weist in der Melodieführung jedoch keine durchgehenden Schritte und somit keine konsequent in Sekunden kreisende Bewegung auf, da ihre Melodielinie auch von einem Terzsprung charakterisiert ist wie in den aus *Luisa Miller* bzw. in allen drei der aus *Il trovatore* zitierten Beispielen<sup>38</sup>. Dies unterscheidet diese Motive von jenen, die im gegenwärtigen Kapitel untersucht werden. Bei einem anderen Teil der Zitate ist in der satztechnischen Beschaffenheit eine Entsprechung zu dem in der vorliegenden Arbeit angeführten – chromatischen und diatonischen – tonumschreibenden Kreismotiv festzustellen. Die Divergenzen zwischen Várnais Auffassung und jener der Autorin der vorliegenden Arbeit betreffen bei diesen musikalischen Stellen die mit diesen einhergehenden Konnotationen.

---

<sup>36</sup> „La caratteristica principale di questo tipo melodia è il ripiegarsi della linea melodica in se tessa, cioè una condotta di voci tale per cui la melodia – di solito dopo un movimento nell’ambito della terza minore – ritorna al suono di partenza.” Várnai, *Contributi*, S. 270.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 270 ff.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 271 f. Anzumerken ist, dass, während Várnai in seinem (später verfassten) Opernführer abgesehen von den aus *Ernani* und *Luisa Miller* zitierten Stellen noch einmal auf alle in diesem Aufsatz angeführten und auf einige weitere Beispiele als auf das in Verdis Schaffen wiederkehrende symbolhafte „Eifersuchts“-Motiv Bezug nimmt, vgl. dazu Várnai, *Operakalauz*, S. 148 f., S. 184, S. 207 f., S. 269 ff., S. 279, S. 302, S. 347, S. 367, S. 385 f., S. 416, sich die auch im obigen Aufsatz ersichtliche Inkonsequenz bezüglich der Intervallverwendung auch auf weitere vom Autor dem „Eifersuchts“- (oder „Schlangen“-) Motiv zugeordneten Beispiele überträgt. Als Unterschied im Vergleich zu den in der vorliegenden Arbeit definierten tonumschreibenden Kreismotiven ist auch bei mehreren dieser Beispiele keine Wiederholung und somit das Fehlen einer rotierenden Bewegung festzustellen.

Bezüglich der Konnotation des Motivs mit der Eifersucht lässt sich auch hier darauf hinweisen, dass diese in bestimmten Situationen durchaus als musikalische Vergegenwärtigung einer spezifischen Gefühlslage fungieren kann. Wenn man jedoch die Reichweite der Verknüpfung des Motivs mit semantischen Inhalten auf Verdis weitere Opern ausbreitet, lässt sich beobachten, dass die Verknüpfung des gleichen Motivs in Verdis Gesamtschaffen auch mit weiteren, ja allen möglichen Arten von Schmerz erkannt werden kann. Um nur ein unmittelbar einleuchtendes Beispiel dafür vorausnehmend zu nennen, sei hier auf Várnais Beispiel aus dem zweiten Akt von *Un ballo in maschera*<sup>39</sup>: Das vom Autor nur aus Renatos Stimme zitierte Notenbeispiel (vgl. dazu auch Abb. 5-74 A in der vorliegenden Arbeit) könnte zwar die These über die Verknüpfung des Motivs mit der Eifersucht unterstützen, aber jenes andere Motiv, welches das gleiche lineare Aufbauprinzip des tonumschreibenden Kreisens in chromatischer Form aufweist und zur selben Zeit, aber in Amelias Stimme erklingt, stellt dazu einen Widerspruch dar (vgl. dazu Abb. 5-74 B). Amelia ist nämlich auf nichts und keinen in der gesamten Handlungsgeschichte eifersüchtig; sie ist hingegen an der besagten Stelle des Sujets maßlos unglücklich und besorgt – und sie besingt ihren Schmerz durch dieses Motiv, das in gleicher Erscheinungsform auch an weiteren vom Schmerzensausdruck geprägten Stellen in Verdis Opern erscheint. (Näheres dazu bietet die detaillierte Erläuterung der beiden besagten *Un ballo*-Stellen weiter unten in der Arbeit.)

Man kann also als Konnotation mit dem besagten Motiv über das Schmerzhaftesprechen, bei dessen Entstehen in diesen konkreten Fällen, die von Günter Engler und Péter Pál Várnai genannt wurden, die Eifersucht die Ursache oder eine der Ursachen ist.

So kann das auch im Falle des von Várnai zitierten diatonischen Kreismotivs<sup>40</sup> aus Fords Monolog im ersten Teil des zweiten Akts von *Falstaff*<sup>41</sup> (vgl. dazu Abb. 5-8) verstanden werden. Das Motiv ist nicht nur mit der Eifersucht in Zusammenhang zu bringen, sondern umfassender auch mit der Sachlage, dass es in einem bekümmerten Klage-Ausbruch von Ford – der glaubt, betrogen zu werden – erklingt („E poi diranno che un marito geloso è un insensato!“).

---

<sup>39</sup> Vgl. Várnai, *Contributi*, S. 272, letztes Beispiel auf der Seite.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 275.

<sup>41</sup> Vgl. Partitur S. 193 bzw. Klavierauszug S. 128 f.

allargando ♩ = 80  
con espansione

Ford

E poi di - ran - no che un ma - ri - to ge - loso è un in - sen - sa - to!

Abb. 5 – 8 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 2, Teil 1

Zu jenem vereinzelt Motif, das sowohl von Engler als auch von Várnai für den Ausdruck der Eifersucht aus dem zweiten Akt von *Otello* in Jagos Partie zitiert wird<sup>42</sup> und welches in diatonischer Form erklingt, sei nichtsdestotrotz festgehalten, dass die Konnotation hier als die ohne eine wahrnehmbare schmerzliche oder klagende Wirkung auftretende Eifersucht im transparenten Sinne aufgefasst werden muss. Im Zuge seines arglistigen Plans singt Jago seine Melodie bei Beteiligung des besagten Motifs über die Eifersucht als düstere, blinde Schlange („È un'idra fosca, livida, cieca...“); und bei der chromatischen Version des Motifs in einer Passage erst unmittelbar davor nennt der Protagonist die Eifersucht beim Namen<sup>43</sup> – während er Otello vor dieser „warnt“ („Temete, signor, la gelosia“)<sup>44</sup>. Die These der beiden Autoren zur Eifersucht wird an der Stelle dieses vereinzelt Motifs also ohne Zweifel unterstützt.

Mit Várnais Bezugnahme auf bislang nicht genannte Zitate mit kreisenden Motiven aus dem besagten Beitrag des Autors zur Negativtypisierung bei Verdi wird sich an entsprechenden Stellen im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit auseinandergesetzt.

Jenes – die etwa gleiche satztechnische Beschaffenheit besitzende – Motif, das sich in *Don Carlos* innerhalb einer Terz, höchstens einer Quart rotierend um einen Grundton bewege, weise, laut einem nächsten Beitrag von Várnai, manchmal eine kombinierte Bewegungsrichtung auf, während es sich innerhalb der Oper mit der dramatischen Sphäre von Élisabeth und Carlos verknüpfe<sup>45</sup>.

Das von Várnai derart charakterisierte Motif lässt sich anhand der Notenbeispiele auch als eine solche melodische Gestaltung erkennen, welche eine stufenweise Bewegung und ein Kreisen mit unterer und oberer Wechsellnote um einen bestimmten Ton in bestimmten Fällen zweifelsfrei aufweist, jedoch nicht in jedem Fall<sup>46</sup>. Die von Várnai angedeutete Konnotation

<sup>42</sup> Für Várnai vgl. *Contributi*, S. 274, für Engler vgl. anschließende Anmerkung.

<sup>43</sup> Zu den beiden Stellen mit ihrem motivischen Zusammenhang zueinander sowie zu ihrer Beziehung zur Eifersucht vgl. Engler, *Eifersucht*, S. 372.

<sup>44</sup> Vgl. Partitur S. 202 bzw. Klavierauszug S. 107.

<sup>45</sup> Vgl. Várnai: *Unità musicale*, S. 410.

<sup>46</sup> Vgl. dazu ebd., S. 409 f. Während die ersten beiden Beispiele auf Seite 409, das sechste Beispiel auf derselben Seite sowie das zweite und das dritte Beispiel auf S. 410 die Erscheinungsform eines

der Motive mit dem Gefühl eines Verurteiltseins zu einem tragischen Schicksal<sup>47</sup> bewegt sich auch in großem Maße auf einer verwandten Ebene mit dem in der vorliegenden Arbeit angedeuteten Klagenden und dem Schmerzhaften als Konnotation des Motivs. Várnais Zuordnung zur Gefühlswelt von Élisabeth und Carlos erweist sich jedoch keineswegs als richtig, wie dies schon von Noske kritisch festgestellt wurde: „Even a superficial examination of the score shows that melodies rotating around a key-note do not occur only in the parts of Elisabeth and Don Carlos, but also in those of King Philippe and Eboli“<sup>48</sup>. Auch im Beitrag von Roman Vlad zu Verdis Strukturen wird in Zusammenhang mit dem Motiv festgestellt, dass es Partien „di Don Carlo, Elisabetta, Eboli, Rodrigo e quella del loro grande antagonista Filippo II“<sup>49</sup> untermauere. Várnais Feststellung muss also hinsichtlich der Aussage, dass sich rotierende Motive um einen Ton mit Élisabeth und Carlos verknüpften, als verfehlt angesehen werden; dennoch wohnt dieser Andeutung des Gefühls von tragischem Schicksal auch die Konnotation mit dem Klagenden und dem Schmerzhaften inne.

Um die vielfache Zuweisung des Motivs zu den verschiedenen Charakteren zu unterstreichen, verweist Noske auf nicht weniger als 23 Stellen von in der Oper befindlichen melodisch-motivischen „non-ornamental, chromatic rotation around the fifth“<sup>50</sup>-Elementen, die in den Partien der Hauptcharaktere sowie im Chor, in den Ensembles und im Orchester von ihm gesondert aufgelistet wurden<sup>51</sup>.

Zu dieser Anführung lässt sich andererseits ebenfalls feststellen, dass – obwohl die meisten der angeführten Beispiele jene Konstellation der hier als tonumschreibendes Kreismotiv behandelten Gestalt mit einer Sekundbewegung auf drei Tonhöhen aufweisen –

---

tonumschreibenden Kreismotivs erkennen lassen, gilt dies für das vierte sowie fünfte Beispiel auf S. 409 und das letzte Beispiel auf S. 410 nicht; das dritte Beispiel auf S. 409 sowie das erste Beispiel auf S. 410 zeigen eine teilweise Übereinstimmung, indem tonumschreibende Kreisbewegungen durch die Sekundbewegung im Notenbild nachvollziehbar lassen, aber in der Syntax nicht.

<sup>47</sup> „Di fronte all'elemento politico, al potere, stanno l'individuo predestinato alla caduta e il sentiment condannato a una sorte tragica. Le loro personificazioni sono Elisabetta e Don Carlo.“ Várnai, *Unità musicale*, S. 408 f. Siehe auch Noske, *Signifier*, S. 298.

<sup>48</sup> Noske, *Signifier*, S. 298.

<sup>49</sup> Roman Vlad: „Alcune osservazioni sulla struttura delle opere di Verdi“, in: Medici/Pavarani (Hrsg.), *Atti del III° Congresso*, S. 495-522, hier S. 518. Vlad geht vom Chor „Inni di festa“ im ersten Finale der fünfaktigen italienischen Fassung aus und führt weitere sechs Stellen der Oper mit vergleichbarer Motivik an, vgl. ebd., S. 514 ff., bei denen er die strukturelle Identität betont, vgl. ebd., S. 519. Der Autor plädiert jedoch dafür, dass das nicht mit Personen, Situationen oder Ideen verbunden sei, sondern als rein strukturbildendes Element fungiere, um melodische Figuren verschiedenen und oft kontrastierenden Charakters von innen heraus zu vereinen. Vgl. ebd., S. 518.

<sup>50</sup> Noske, *Signifier*, S. 299.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 301. Ergänzend sei hier noch auf eine von Noske nicht beachtete Stelle hingewiesen: In Élisabeths berühmter Arie „Toi qui sus le néant...“ im fünften Akt stellt sich das chromatisch kreisende Motiv bei *Allegro agitato* („Adieu, Adieu rêve dorés...“) bei konstantem und auftaktartigem Kreisen der Flöte, der Oboe und der ersten Violinen dar (wobei hier das Kreisen andererseits auch nicht als jenes „around the fifth“ aufzufassen ist). Vgl. Partitur S. 570 bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 601.

bei der Auswahl für die Art der rotierenden Bewegungsrichtung und der dabei entstandenen Intervallik der Motive für Noske teilweise auch Kriterien gegolten haben müssen, die sich von jenen in der vorliegenden Arbeit unterscheiden: Bei der Motivbildung stehen die Tonhöhen offensichtlich im Vordergrund und führen, auch hier, in der kombinatorischen Verwendung der Möglichkeiten in der Bewegungsrichtung zu keiner Unterscheidung, was das Vorhandensein einer Terz in der Mitte des Motivs zur Folge haben kann. So lässt sich bei dem vier Tonhöhen umfassenden Motiv *a-c-ces-b* bei Don Carlos' „Par quelle douce voix...“ im Duett mit Élisabeth im zweiten Akt<sup>52</sup> (Abb. 5-9) nicht die konsequente Sekundbewegung – und somit keine Art von tonumschreibender Kreisbewegung – feststellen.

Meno mosso ♩ = 60  
*dans le délire*

Don Carlos: 

Par quel - le dou - ce voix, mon a - me est ra - ni - mé - e?

Abb. 5 – 9 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

Es lässt sich an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit formulieren, dass die tonumschreibenden Kreismotive auch in *Don Carlos* im überwiegenden Teil – jedoch nicht ausschließlich – etwa mit der Funktion von Klage-Gestalten auftreten<sup>53</sup>. Noskes Aussage,

<sup>52</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 191.

<sup>53</sup> Bei den Ausnahmen sei auf Carlos' „Qui, c'est par votre voix que le peuple m'appelle“ im Élisabeth – Carlos Duett des letzten Akts hingewiesen, wo zwar auch das Hingeben des Lebens für das Volk, aber dabei andererseits gerade der auf diese Weise verschönerte Tod besungen wird („Et si je meurs pour lui, que ma mort sera belle!“), vgl. Klavierauszug Bd. 2, S. 657 f. Auch der Chor singt bei seinen am Schluss in die Terz abspringenden chromatisch kreisenden Motiven bei „Ô chants de fête et d'allégresse“ im ersten Finale von geradezu entgegengesetztem Inhalt, d.h. von Jubel, Freude und Glück, vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 74 ff.; und noch deutlicher – da länger – ist das chromatische Kreisen bei „Salut et joie à la plus belle“. Umso bemerkenswerter und ambivalenter für die Wertung von Konnotationen ist diese Stelle, dass in demselben Finale – und sogar auf denselben Tonhöhen *g-fis-g-as-g-fis* wie der Sopran des Chors an der „Salut et joie...“- Stelle – die beiden Charaktere Élisabeth und Carlos erst etliche Takte später ihrem Schmerz wegen des verhängnisvollen Schicksals ebenfalls durch deutliche Beteiligung des chromatisch kreisenden Motivs Ausdruck verleihen („L'heure fatale est sonnée...“). Währenddessen vermittelt der Chor nach wie vor die freudige Situation (dass dieser Griff dabei von Verdi in den Dienst der Dramaturgie gestellt wird, indem die im Inhalt steckende Gegensätzlichkeit auf diese Weise hervorgehoben wird, lässt sich keineswegs ausschließen). Wieder in demselben Finale wird aber das chromatische Kreisen der Streicher auch in der gleichzeitigen Kombination von absteigenden „Seufzern“ ebenfalls im Sinne des Ausdrucks von Klage angewandt, wenn der Graf von Lerma Élisabeth nach ihrer Einwilligung zur Hochzeit mit König Philippe fragt, und der Chor der Frauen Élisabeth anfleht, im Interesse des Friedens zwischen den Ländern „ja“ zu sagen. Unter den sehr vielen tonumschreibenden Kreismotiven in *Don Carlos* findet sich auch jene diatonische im Élisabeth – Carlos Duett des ersten Akts vorhandene Gestalt, bei welcher sich ein der Klage und dem Schmerz entgegengesetzter Inhalt feststellen lässt, in welchem von Blumen und Entzückung die Rede ist („Bois dépouillés, ravins, broussailles, à mes yeux enchantés, vous vous couvrez de fleurs!“; vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 62.)

dass das Motiv – obwohl es in *Don Carlos* eine auffallend häufige Verwendung finde, weshalb es hier auch als die *tinta musicale* angesehen werden könne – auch in weiteren Opern von Verdi in derselben Periode wie in *Un ballo maschera*, *La forza del destino*, in der Überarbeitung von *Macbeth* und in *Aida* vorzufinden sei<sup>54</sup>, muss zwar dringend zugestimmt werden. Es ist jedoch hinzuzufügen, dass, wie in der detaillierten Auslegung weiter unten zu sehen sein wird, das Motiv sogar bereits in Opern der frühen sowie auch der späten Schaffensperioden des Komponisten zahlreich vorkommt – und zwar ebenfalls meistens mit einer Konnotation der Klage, der Sorge und des Schmerzes oder mit jener des besorgten Gedankenkreises.

Die Konnotation mit dem Schmerzhaften lässt sich an bestimmten Stellen in *Don Carlos* sogar als demonstrativer Zusammenhang zwischen Motiven und Textausdruck beobachten, so z.B. bei Élisabeths Klage über das „grausame Schicksal“ („O destinée amère!“) im *Terzettino* des zweiten Akts<sup>55</sup> (Abb. 5-10) oder auch bei Carlos’ „douleur, douleur dont je me sens mourir!“ als Ausdruck seines Schmerzes, an dem er sterbe – was im Terzett des dritten Akts<sup>56</sup> zu hören ist (Abb. 5-11). Auch als eindringliches Beispiel kann Ebolis „Ah, la lionne au coeur est blessée!...“-Stelle im dritten Akt<sup>57</sup> genannt werden (Abb. 5-12), welche die in ihrem Herzen tief verwundete – wie dies von ihr selbst ausgesagt wird – wütende Frau nicht nur durch das in ihrer Stimme kreisende chromatische Motiv, sondern auch durch eine dementsprechende Unisonobewegung der Holzbläser darstellt<sup>58</sup>.

à part

Élisabeth

O des - ti - née a - mè - re! Le re - voir!... je fré - mis!...

Abb. 5 – 10 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

<sup>54</sup> Vgl. Noske, *Signifier*, S. 299.

<sup>55</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 176.

<sup>56</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 2, S. 372.

<sup>57</sup> Vgl. Partitur S. 305, T 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 362, T. 4-5 auf der Seite.

<sup>58</sup> Auf das Motiv von Eboli verweist Várnai wie bei allen seiner durch Notenbeispiele dargestellten Zitaten in seinem Beitrag zur Negativtypisierung als Ausdruck der Eifersucht. Vgl. Várnai, *Contributi*, S. 273.

Don Carlos: *dou - leur, dou-leur dont je me sens mou - rir!*

Abb. 5 – 11 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3

Eboli: *Ah! La li - on - ne au coeur est bles - sé - e!*

Abb. 5 – 12 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3

Hinsichtlich des Wiederholungsaspekts lässt sich festhalten, dass durch Élisabeths und Ebolis hier angeführten Stellen gleichzeitig Beispiele für die „nahtlose“ Wiederholung des Motivs und die dadurch entstandene Rotationsbewegung vorliegen. Dies ist bei Ersterer in den Violinen noch mehr als bei der mit kurzen Pausen unterbrochenen Stimme der Élisabeth (eine Assoziation mit dem „Seufzen“ als aufgeregt-unregelmäßigem Atmen liegt hier nahe) nachzuvollziehen. (Schon hier sei auch auf den Hinweis *à part* – „für sich“ – im Notentext in Abb. 5-10 aufmerksam gemacht, der, wie es später noch erläutert wird, in Zusammenhang mit den im Inneren eines Menschen kreisenden Gedanken eine Rolle spielt.) Etwas weniger deutlich lässt sich die Wiederholung und eine dadurch entstandene gleichmäßig kreisende Bewegung bei Carlos' Schmerzensausdruck hören – wo aber die Tonhöhenkonstellation der Umgebung aus der nichtdirekten Wiederholung des Motivs beinahe eine Rotation entstehen lässt. Schließlich lässt das Cello nach Philippes Klage am Beginn des vierten Akts<sup>59</sup> („Elle ne m'a jamais aimé“) das Motiv ohne jegliche Wiederholung als eine auf fünf sukzessive Töne reduzierte vereinzelte Gestalt hören (Abb. 5-13).

<sup>59</sup> Vgl. Partitur S. 423, T. vorletzter Takt auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 436, T. 2 auf der Seite.

Phil.  
el - le ne m'a ja-mais ai - mé!

espress.

Abb. 5 – 13 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

Im Kapitel „Pianti e lamenti“ in Marco Beghellis Dissertation werden Verdis durch Weinen und Wehklagen geprägte Situationen von performativen musikalischen Handlungen ausgehend untersucht<sup>60</sup>.

Eine der verschiedenen Formen des Weinens und der Klage wird vom Autor so erläutert, dass bei dieser eine Vereinigung des absteigenden und des aufsteigenden Halbtons in einem Zeichen ersichtlich werde<sup>61</sup>. Die dadurch entstandene lineare Bewegung hat somit einen wesentlichen Überschneidungspunkt mit jenem in der vorliegenden Arbeit als melodische Rotation beschriebenen satztechnischen Phänomen, das die chromatische Variante darstellt. Marco Beghellis Ausgangspunkt – und die Titelgebung des Kapitels als „Pianti e lamenti“ – von der dramatischen Situation des Weinens bestimmt gleichzeitig auch die Konnotation an den in diesem Zusammenhang angeführten Stellen von Verdi<sup>62</sup>, die sich als Weinen und Wehklagen mit der in der vorliegenden Arbeit bereits angedeuteten Konnotation als Schmerz, Klage, Leiden deckt.

Diese angedeutete Konnotation ist dabei auch in dem ersten der vom Autor zitierten Beispiele<sup>63</sup> aus dem letzten Finale von *Il corsaro*<sup>64</sup> deutlich nachvollziehbar (Abb. 5-14). Das in Achteln kreisende chromatische Motiv der Violinen tritt mit einer dreimaligen Wiederholung mit jeweils einem Zwischentakt – und über einem dominantischen Orgelpunkt – auf, während Gulnara und der Chor die Frage kommentieren, wer wohl angesichts der Geschehnisse, dass Medora bald sterbe, die Tränen zurückhalten könne („Frenar le lagrime chi puote omai?“). Es entsteht hier zwar keine durchgehende

<sup>60</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, zum besagten Kapitel vgl. S. 46-81.

<sup>61</sup> „[U]niscie in uno il semitone discendente a quello ascendente“, ebd., S. 60.

<sup>62</sup> Für die in diesem Zusammenhang zitierten Beispiele vgl. S. 60 ff. Bsp. 34-41 sowie S. 64, Bsp. 43. Zwar von Beghelli in einem anderen Zusammenhang thematisiert, aber dennoch zum besagten Motiv vgl. folgende Beispiele: S. 70, Bsp. 55; S. 73 f., Bsp. 59 und 60 sowie S. 77, Bsp. 67.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 60, Notenbeispiel 34 (dort aus dem Klavierauszug).

<sup>64</sup> Vgl. Partitur S. 347 f. bzw. Klavierauszug S. 186, T. 169-175. Anm.: Im Klavierauszug sind lediglich zwei der vier vorhandenen Motive ersichtlich.



Rotationsbewegung, aber die wortgetreue mehrmalige Wiederholung des Einzelmotivs hat einen gewissermaßen ähnlich durchschlagenden Effekt. Schon durch dieses Beispiel aus Verdis frühem Schaffen wird deutlich, dass der Komponist die Verwendung des besagten chromatisch kreisenden Motivs in Zusammenhang mit dem Schmerzensausdruck nicht nur auf *Don Carlos* bzw. auf die *Don Carlos* umrahmenden Opern konzentrierte.

Bei der Thematisierung und der umfassenden Ergänzung des Motivs in Verdis Schaffen wird jedoch in der vorliegenden Arbeit auf die meisten der besagten Beispiele von Marco Beghelli anhand einer kritischen Auseinandersetzung an entsprechenden Stellen Bezug genommen.

The image shows a musical score for Act 3 of *Il corsaro*. At the top, there are two performance instructions: "+ Fg., Cor., Cimb." and "+Fl., Ott., Ob., Cl., Fg., Cor., Cimb., Coro". Below these are the vocal lines for Corrado and Gulnara. Corrado's line starts with "-vrai." and Gulnara's with "Fre-nar le la - gri-me chi puo - te o - mai?". The instrumental accompaniment consists of Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin parts feature a prominent chromatic, snake-like motif in the left hand, marked *pp*. The Viola and Cello/Double Bass parts provide a steady accompaniment, also marked *pp*.

Abb. 5 – 14 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3

In ihrer Untersuchung der Motivik von Verdis früher Schaffensperiode nennt Ingrid Czaika den „Schlangen-Gestus“, welchen die Autorin in *I Lombardi* und in *Luisa Miller* aufzeigt<sup>65</sup>. Laut Czaikas Definition „[...] handelt [es] sich dabei [...] um eine doppelschlag-ähnliche chromatische Umspielung“<sup>66</sup>.

Auch dieser „Schlangen-Gestus“ weist zwar in mehreren Fällen jene satztechnische Erscheinungsform auf wie das in der vorliegenden Arbeit als tonumschreibendes Kreismotiv behandelte Phänomen, bei mehreren weiteren Zitaten werden jedoch auch hier wieder Unterschiede deutlich.

Das Notenbeispiel und die Beschreibung „von einer ostinaten Begleitfigur [...], die sich im Halbtonabstand um einen Ton windet“<sup>67</sup> in Paganos Arie im ersten Akt von *I*

<sup>65</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*. Für den Schlangen-Gestus vgl. folgende Kapitel: für *I Lombardi*: Kap. „Charakterisierung Paganos durch den Schlangen-Gestus“, ebd., S. 55-59; für *Luisa Miller*: Kap. „Schlangen-Gestus“, ebd., S. 166-169.

<sup>66</sup> Ebd., S. 166. Die Beschreibung gibt Czaika anhand von *Luisa Miller* an.

<sup>67</sup> Ebd., S. 56.

*Lombardi alla prima crociata*<sup>68</sup> (vgl. dazu Abb. 5-15), deuten dabei nicht nur ein chromatisches Kreismotiv, sondern auch die Konnotation mit Schmerz in der inhaltlichen Schilderung teilweise an<sup>69</sup>. Ähnlich nähern sich die satztechnische Beschaffenheit und die semantische Deutung dem in der vorliegenden Arbeit untersuchten tonumschreibenden Kreismotiv auch bei ihrem Zitat aus dem ersten Finale<sup>70</sup> in derselben Oper (vgl. dazu Abb. 5-20), wenn Ingrid Czaika neben der rhythmischen Veränderung des Motivs auch „Paganos maßlosen Schrecken“ andeutet, „als er erkennt, in der großen Verwirrung den eigenen Vater umgebracht zu haben“<sup>71</sup>.



Abb. 5 – 15 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1

Mehrere Zitate von Ingrid Czaika vergegenwärtigen nur partiell vorhandene Gemeinsamkeiten von der Konstitution her oder einen sich gar unterscheidenden Intervallverlauf zwischen dem „Schlangen-Gestus“ und dem in der vorliegenden Arbeit behandelten tonumschreibenden Kreismotiv; insofern sind auch Unterschiede in den Deutungen der Konnotationen beim „Schlangen-Gestus“ und dem tonumschreibenden Kreismotiv ebenfalls nachvollziehbar.

Das diatonische Orchestermotiv bei ihrem Beispiel 72 aus dem ersten Akt in derselben Oper<sup>72</sup> ist von den Tonhöhen und deren Reihenfolge her zwar vergleichbar mit einem diatonischen tonumschreibenden Kreismotiv, durch die rhythmische Konstitution und die syntaktische Zusammengehörigkeit der einzelnen Töne im Motiv wird jedoch eine abweichende Art des melodischen Gestus in einer Kreisbewegung – mit einer auch abweichenden klanglichen Wirkung – vergegenwärtigt<sup>73</sup>. Bei Czaikas Orchesterbeispiel aus dem *Duettino* des zweiten Akts<sup>74</sup> (vgl. dazu Abb. 5-16) handelt es sich um eine vom tonumschreibenden Kreismotiv divergierende Motivik, für deren Auffassung als

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 56, Bsp. 71, vgl. dazu auch Klavierauszug S. 66 ff.

<sup>69</sup> „Der Schlangen-Gestus illustriert Paganos inneren Schmerz und sein Verlangen, den Bruder zu besiegen.“ Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 56.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 56 bzw. Notenbeispiel 73 auf S. 57, vgl. dazu auch Klavierauszug S. 94.

<sup>71</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 56.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., vgl. dazu auch Klavierauszug S. 70 f.

<sup>73</sup> Das Motiv stellt sich um einige Takte weiter im weiteren musikalischen Verlauf auch von weiteren Ansatzönen und ebenfalls diatonisch dar.

<sup>74</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 57, Notenbeispiel 75, vgl. dazu auch Klavierauszug S. 179.

„Schlangen-Gestus“ offensichtlich andere Kriterien der linearen Melodieführung gegolten haben müssen als nur kleine oder große Sekunden – wie es auch an der Abbildung nachzuvollziehen ist. Bei Arvinos „Sei tu l’uom“<sup>75</sup> aus demselben *Duettino* treten vereinzelte Motive auf, bei deren späterem Wiedererscheinen kein Wiederholungseffekt mehr gewährleistet ist; ähnlich verhält es sich auch bei „Sì! del ciel che non punisce“<sup>76</sup> in Arvinos Arie im dritten Akt, wo zwischen den einzelnen Erscheinungen teilweise noch längere Passagen erklingen.

The image shows a musical score for G. Verdi's *I Lombardi alla prima crociata*, Act 2. It consists of three staves. The top staff is for the vocal part, labeled 'ERE.' and contains a few notes with a fermata. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, showing a complex, chromatic melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The lyrics 'Dim - mi...' are written above the vocal line.

Abb. 5 – 16 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 2

Auch weist das mit einem kleinen Terzsprung einhergehende Streichermotiv am Beginn der *Scena ed Aria Miller* im ersten Akt von *Luisa Miller* (vgl. dazu Abb. 5-17), das von Ingrid Czaika ebenfalls als „Schlangen-Gestus definiert wird“<sup>77</sup>, keine formale Identität mit der in der vorliegenden Arbeit als tonumschreibendes Kreismotiv aufgezeigten schrittweisen Gestalt auf. Auch die für den weiteren Verlauf der Arie beschriebenen Orchester-Motive vor Millers *Cabaletta*<sup>78</sup> stellen – bis auf das Cello-Motiv bei *Poco più vivo*<sup>79</sup> (vgl. dazu Abb. 5-18; Erläuterung folgt weiter unten) – andere Erscheinungsformen als jene eines tonumschreibenden Kreismotivs dar; ebenso wie die in der Arie des Walter genannte Stelle, die als „eine rasche Halbtonfigur in den Celli, die an den Schlangen-Gestus erinnert“ und „zugleich auf Abgründe in seiner Seele [weist]“<sup>80</sup>. Wenn die Autorin von einem weiteren „Schlangen-Gestus“ als „einer durchgehenden chromatischen in sich

<sup>75</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 57, Notenbeispiel 74, vgl. dazu auch Klavierauszug S. 177.

<sup>76</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 58, Notenbeispiel 76, vgl. dazu auch Klavierauszug S. 251 ff.

<sup>77</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 166 f. (Notenbeispiel 174 auf S. 167), vgl. dazu auch Partitur S. 98 [bzw. Klavierauszug S. 83 f.].

<sup>78</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 167.

<sup>79</sup> Vgl. Partitur S. 109 bzw. Klavierauszug S. 92 f., T. 61-65.

<sup>80</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 167, vgl. dazu auch Partitur S. 130 f. [bzw. Klavierauszug S. 104 f.] Anm.: Die von der Autorin genannte Seitenzahl als Partiturseite 130-134 in der angegebenen Ausgabe von Ricordi – The Univ. of Chic. Press lässt sich für eine Halbtonfigur der Celli nach S. 131 nicht mehr nachvollziehen.

kreisenden Figur im Fagott und Klarinette<sup>81</sup> im ersten Finale schreibt, so müssen wir auch von diesem Motiv feststellen, dass es einen kleinen Terzsprung inkludiert<sup>82</sup>.

Abb. 5 – 17 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1

Abb. 5 – 18 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1

Was den mit dem von Ingrid Czaika genannten Gestus verknüpften Ausdruck betrifft, geht die Autorin generell davon aus, dass „in mehreren früheren Opern [...] Verdi den intriganten Charakter unter den dramatis personae mit einem orchestralen Schlangen-Gestus

<sup>81</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 167, vgl. dazu auch Partitur S. 200 f. [bzw. Klavierauszug S. 169 f.] Anm.: Die von der Autorin genannte Seitenzahl als Partiturseite 200-202 in der angegebenen Ausgabe von Ricordi – The Univ. of Chic. Press lässt sich für eine chromatische Figur der Klarinette und des Fagotts nach S. 201 nicht mehr nachvollziehen.

<sup>82</sup> Von den in der weiteren Beschreibung der Autorin genannten „Schlangen-Gesten“ in *Luisa Miller*, vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 168 f., stellen die meisten solche Erscheinungsformen dar, die einem in der vorliegenden Arbeit behandelten tonumschreibenden Kreismotiv nicht entsprechen oder vereinzelte Gestalten vergegenwärtigen wie jene der Bratschen und Celli in dem oberen System von Notenbsp. 175, vgl. ebd., S. 168. Auf das in dem unteren System dargestellte, mit Trillern erklingendes Motiv von Notenbsp. 175 sowie auf das unter den weiteren Figuren im Walter-Wurm Duett bei Anmerkung 24, vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 168, angegebene Motiv, das die übereinstimmende Erscheinungsform mit jener eines tonumschreibenden Kreismotivs besitzt, wird an entsprechender Stelle der vorliegenden Dissertation Bezug genommen.

[charakterisiert]<sup>83</sup>. Wie auch bereits bislang angedeutet wurde und weiter unten in der vorliegenden Arbeit noch zu sehen sein wird, verknüpft sich der besagte Gestus – soweit er mit der Form eines tonumschreibenden Kreismotivs übereinstimmt – jedoch weniger mit einer spezifischen, personenbezogenen Idee, sondern viel häufiger im Sinne eines ein Gefühl oder einen mentalen Zustand charakterisierenden Überbegriffs, der in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich in zweifacher Form nachvollziehbar sein wird.

Bei der in Abb. 5-18 zitierten Stelle – vor der Arie des Miller – mit einem von dem intriganten Wurm einhergehenden Text, in dem er Miller auf den falschen Namen von Luisas Geliebtem hinweist, ergibt sich dabei ein möglicher Überschneidungspunkt der Konnotationen. In dem Sinne überschneiden sich einerseits die von Czaika festgehaltene Intrige und andererseits das in der vorliegenden Arbeit festgehaltene (meist besorgte) In-sich-Kreisen der Gedanken. Diesbezüglich muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass in diesem Fall sich auch der Aspekt Besorgnis, wenn überhaupt, nur sehr unausgeprägt nachvollziehen lässt. Er ist insofern jedoch dennoch vorhanden, als Wurm sich generell darum Sorgen macht, dass, obwohl ihm Luisas Hand von Miller versprochen wurde, sein Plan durch Luisas Liebe zu Rodolfo im Begriff ist, zu zerplatzen (was er im Rezitativ in der Szene vor dem Erscheinen des Motivs Miller vorwirft<sup>84</sup>). Dass Wurms Gedanken auch hier während seines Zuredens an Miller – mehr oder weniger manipulativ – kreisen um seinen Plan zu erreichen, kann jedoch auf jeden Fall festgehalten werden.

Divergenzen bzw. partielle Divergenzen in der semantischen Deutung bei übereinstimmender satztechnischer Erscheinungsform werden zwischen dem von Ingrid Czaika definierten „Schlangen-Gestus“ und dem in der vorliegenden Arbeit behandelten tonumschreibenden Kreismotiv bei weiteren Stellen in *I Lombardi* deutlich wie bei der rotierenden Motivik am Beginn des ersten Finales<sup>85</sup>. Die in Ingrid Czaikas Deutung<sup>86</sup> auf den mörderischen Plan bezogenen (bzw. als Zeichen für Pagano auftretenden) chromatischen und diatonischen Sechszehntel-Motive sieht die Autorin der vorliegenden Arbeit als Ausdruck von aufgeregter Besorgnis – wie sie in ähnlicher Weise an zahlreichen weiteren Stellen in Verdis Schaffen konstatiert werden kann. Diese Sichtweise negiert dabei nicht Czaikas Auffassung vom Mordplan, sondern konzentriert die darin enthaltenen Aspekte auf jenen der Besorgnis, die in mehreren Fällen bei Verdi in Verbindung mit dem besagten Motiv in Erscheinung tritt. (Ebenfalls eine mit einem Mord zusammenhängende

---

<sup>83</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 166.

<sup>84</sup> Vgl. Partitur S. 98 f. bzw. Klavierauszug S. 83 f.

<sup>85</sup> Vgl. Partitur 167 f. bzw. Klavierauszug S. 90 f.

<sup>86</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 56.

Besorgnis bei der Erscheinung des Motivs in chromatischer und diatonischer Form können wir auch in *Macbeth* beobachten – wie dies an späterer Stelle des Kapitels erörtert wird.) Man beachte an der Stelle der ersten chromatischen Erscheinung der rotierenden Bewegung in *I Lombardi* auch die Szenenbeschreibung, die die Auffassung des besorgten mentalen Zustandes unterstreicht und laut der Pagano im Begriff ist, *vorsichtig* in Arvinos Quartier einzutreten (*entra cautamente nelle stanze d'Arvino*<sup>87</sup>).

Eine aus der kontrapunktischen Arbeit und deren die Konsonanzbildung betreffenden Bedingungen erwachsene figurative Verwendung kann am Beginn der *Gran scena e marcia dei crociati* in den Streichern gesehen werden, deren einzelne Elemente von verschiedenen Tonhöhen aus auch die kürzeste Form des besagten Motivs in skalenmäßigen Sechszehntelverläufen in der Gegenstimmenbildung zu einer oberen chromatischen Linie darstellen. Ingrid Czaika fasst auch diese als „ein[en] Anklang an den Schlangen-Gestus“<sup>88</sup> mit dem semantischen Inhalt auf, „dass der unbekannte, fromme Eremit in Wirklichkeit Pagano ist“<sup>89</sup>. Die Autorin der vorliegenden Arbeit plädiert hingegen für eine Auffassung, nach der an dieser Stelle lediglich aus „modellierenden“ kompositionstechnischen Konstituierungen entstandene kontrapunktische Sechszehntelfigurationen vorhanden sind. Dies scheint insbesondere durch jene Passage bestätigt zu sein, in der die gegenstimmige chromatische Linie in den ersten Violinen ebenfalls in Sechszehntelfigurationen aufgelöst erklingt und dabei sowohl in dieser Stimme als auch in den weiteren Sechszehntelverläufen der anderen Streicherstimmen keine spiegelbildlich – oder auf sonstige Weise – entsprechende Figuration entsteht<sup>90</sup>.

Die hinsichtlich der Konnotation bestehende deutlichste Divergenz zwischen Ingrid Czaikas Auffassung und jener der Autorin der vorliegenden Arbeit besteht in Bezug auf das Terzett des dritten Akts, in dem Giselda von ihrer Verzweiflung singt<sup>91</sup>. Den hier zu Giseldas wütendem „Ausbruch“ erklingenden „Schlangen-Gestus“ – der mit der kürzesten Erscheinungsform eines chromatischen tonumschreibenden Kreismotivs übereinstimmt – deutet Czaika nicht als zu Giseldas Aussage dazugehörenden Ausdruck, sondern sie fasst ihn als „Ankündigung der nächsten Szene“ auf, die sich „auf einer unterschweligen Ebene“ auf den im Hintergrund anwesenden Eremiten beziehe<sup>92</sup>. Die Autorin der vorliegenden Arbeit argumentiert hingegen für eine sehr wohl mit der erklingenden Musik in zeitgleicher

---

<sup>87</sup> Vgl. Partitur S. 168, Ziff. 48 bzw. Klavierauszug S. 91.

<sup>88</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 56, vgl. dazu auch Klavierauszug S. 162 und 164.

<sup>89</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 56.

<sup>90</sup> Vgl. Partitur Akt 2, S. 83, T. 1 vor Ziff. 19.

<sup>91</sup> Vgl. Partitur Akt 3, S. 28 ff. bzw. Klavierauszug S. 264 f.

<sup>92</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 58.

Entsprechung vorhandene Konnotation mit dem Schmerzhaften, der Klage und der betrüben Sorge, was im Unterkapitel *Chromatische tonumschreibende Kreismotive in Verdis weiterem Schaffen* in der vorliegenden Arbeit detailliert erläutert wird.

Die diatonische Formung des tonumschreibenden Kreismotivs wird von Frits Noske in einem ganz kurzen Kommentar thematisiert, wenn er in Bezug auf das Motiv, das in *Don Carlos* in chromatischer Version so häufig vorkommt (vgl. oben), feststellt: „As for the *diatonic* rotation around the dominant involving a compass of a minor or major third, this trait lacks specificity, since it is a feature of Verdi’s melodic idiom that is encountered quite often among his other works”<sup>93</sup>.

Die Aussage trifft ohne Zweifel für die vereinzelte Verwendung des Motivs zu. Die akustische Spezifik ist bei der diatonischen Version zweifelsfrei viel geringer und ihre vereinzelte Verwendung lässt sich nur stellenweise in Zusammenhang mit gleichen oder ähnlichen Konnotationen beobachten wie bei der chromatischen Formung. Im Kontext einer gleichzeitigen Verwendung diatonischer und chromatischer tonumschreibender Motive – und insbesondere bei deren Wiederholung – erscheinen jedoch, wie bereits angedeutet, häufig auch diatonisch rotierende Motive mit den Konnotationen, die die chromatischen Varianten haben.

Marco Beghelli zitiert im Zuge der Thematisierung das tatsächliche Weinen musikalisch umsetzender performativer Handlungen Amneris’ „Numi pietà“- Stelle im vierten Akt von *Aida*<sup>94</sup>. Die wiederholte und dabei in Schritten fallende Klage-Gestalt tritt nach mehrmaligen Ganzton-Wendungen erst zum letzten Mal mit einem Halbton in Erscheinung. Der Autor stellt fest, dass der Abstand der beiden Töne im Grunde eine streng harmonische Angelegenheit sei und dass, obwohl der Halbton im Laufe der Zeit zu einem melodramatisch etablierten Prototyp geworden sei, dieser auf anthropologischer Ebene nicht „geeigneter“ oder „realistischer“ sei als etwas breitere (oder womöglich noch engere) Intervalle als der Halbton<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Vgl. Noske, *Signifier*, S. 299 (Hervorhebung orig.).

<sup>94</sup> Vgl. Partitur S. 397 ff. bzw. Klavierauszug S. 294 ff. (Der Abschnitt mit derselben musikalischen Phase tritt noch zwei weitere Male, den gesamten tonalen Bezugsrahmen je um einen Halbton höher transponiert auf.)

<sup>95</sup> Vgl. Beghelli, *L’emblema*, S. 246, Notenbsp. auf S. 259 f. Auf die besagte Stelle aus *Aida* als eine performative Handlung nimmt Beghelli Bezug auch in *Performative*, S. 395. Hier thematisiert er jedoch die eigentliche große Sekunde im Beispiel nicht; er geht im Aufsatz grundsätzlich von „the semitone as the theoretical emblem of lament“ aus, das „Verdi can put [...] into practice, creating as many performative musical acts as he needs, all differing from each other but all reducible to the origin emblem“. Beghelli, *Performative*, S. 395, Notenbeispiel auf S. 396. In seiner Dissertation beschreibt der Autor die hier vorhandene große Sekunde hingegen noch als ein außergewöhnliches, aber für die Verwendung des Emblems angebrachtes Intervall. Vgl. Ders., *Atti*, S. 47, Notenbsp. auf S. 46. Im Unterkapitel *Das*

An dieser Stelle der vorliegenden Arbeit muss in Bezug auf das tonumschreibende Kreismotiv auf einen ähnlichen Sachverhalt wie jenen von Beghelli in Bezug auf Amneris' teilweise ganztönigen „Seufzer“ festgestellt, hingewiesen werden. Die Verwendung des Ganztones als Schmerzensausdruck kommt ja nicht nur bei Verdis performativen Handlungen, sondern auch bei Klage-Gesten überhaupt, die als musikalischer Ausdruck von einer Art Leiden, d.h. von allen möglichen Formen von Schmerz, Klage, Trauer, Betrübnis, aufgefasst werden müssen, insgesamt in einer relativ häufigen Verwendung vor. Dies liegt darin begründet, dass die intervallische Beschaffenheit einer Gestalt zu einem entscheidenden Teil durch den harmonischen Verlauf – vor allem dann, wenn die Gestalt sequenziert wird – und die damit eng verbundene Syntax geprägt werden kann. In diesem Sinne kann auch die diatonische Erscheinung des tonumschreibenden Kreismotivs mit der häufigeren Ganzton-Verwendung im Kontext des Schmerzensausdrucks zusammenhängen. Durch eine sequenzierte Wiederholung können die in der Tonalität besetzte Position des jeweiligen Motivs sowie seine Fähigkeit, von verschiedenen Skalentönen entweder chromatisch oder diatonisch adäquat sequenziert zu werden, mehrfach deutlich werden – während der Ausdruck des außermusikalischen Inhalts bestehen bleibt.

Die diatonischen tonumschreibenden Kreismotive bzw. ihre Konnotationen in *Simon Boccanegra* sowie in Verdis weiterem Schaffen werden im Unterkapitel *Das tonumschreibende Kreismotiv in diatonischer Form* detailliert erläutert.

#### 5.1.1.2 Die Relation von tonumschreibenden Kreismotiven zu Pendelmotiven

Wie in der bisherigen Erläuterung bereits angedeutet und auch anhand des Vergleichs von Auffassungen von „kreisenden Motiven“ festgehalten wurde, ist die Tonhöhenanzahl für die in der vorliegenden Arbeit als tonumschreibendes Kreismotiv beschriebene melodische Gestalt ein nicht vernachlässigbarer Faktor, da das Kreisen um einen mittleren Ton das Vorhandensein von drei Tonhöhen (im Prinzip auch von jeder ungeraden Zahl) im Motiv voraussetzt.

Das um einen bestimmten (mittleren) Ton verlaufende Kreisen stellt jene wichtige Eigenschaft des tonumschreibenden Kreismotivs dar, die dieses auch von einem bogenförmigen Pendelmotiv unterscheidet. Die Bedeutung des mittleren Tones in der Struktur des tonumschreibenden Kreismotivs kann durch das Schriftbild eines kurzen

---

*tonumschreibende Kreismotiv in diatonischer Form* in der vorliegenden Dissertation wird anhand vieler Beispiele verdeutlicht, dass der Ganztonschritt ebenso ein Bestandteil im Motiv mit Schmerzensausdruck sein kann wie der Halbtonschritt.



Abschnitts aus Amelias Arie vom Beginn des zweiten Akts in *Un ballo in maschera*<sup>96</sup> in der Partitur nachvollzogen werden (Abb. 5-19). Eine fließende Rotation wird in diesem Beispiel durch die regelmäßigen Repetitionen der mittleren Tonhöhe *c* – die sich aus der Stimme der zweiten Violine ergeben – gewissermaßen „gebremst“, d.h. ein wenig beeinträchtigt. Auf diese Weise wird jedoch im Schriftbild deutlich, dass sich die einzelnen Elemente des Kreismotivs aus der aus entgegengesetzten Richtungen erfolgten Umschreibung eines mittleren Tones aufbauen, zu dem sich die umschreibenden Tonhöhen der ersten Violine wie untere bzw. obere „Wechselnoten“ verhalten. Bei Betrachtung der Konnotation als jener mit dem Schmerzhaften wird auch der Grund für die kompositionstechnische Setzung mit der jeweils repetierten mittleren Tonhöhe erkennbar, die auf diese Weise der Stelle zu einer akustischen Verwirklichung verhilft, die einem – Amelias „Oh! chi piange“ entsprechenden – schluchzenden Weinen nahekommt<sup>97</sup>.

Abb. 5–19 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2

Bei der rotierenden melodischen Bewegung kann sich die beginnende Tonhöhe der beteiligten drei Noten variabel gestalten und dabei die untere Wechselnote darstellen, wie es z.B. auch in den ersten drei der oben abgebildeten Fällen zu sehen war (Abb. 5-1, 5-2, 5-3), direkt den mittleren, umschriebenen Ton als Ansatzpunkt der Kreisbewegung präsentieren

<sup>96</sup> Vgl. Partitur S. 243 bzw. Klavierauszug S. 137.

<sup>97</sup> Beghelli nennt dieses Beispiel in dem Zusammenhang, dass Musik imstande sei, auch das darzustellen, was eigentlich nicht da ist: Hier sei durch die Violinen ein Stöhnen dargestellt, das Amelia in der Dunkelheit nur zu hören glaubt, vgl. Beghelli, *Atti*, S. 74.

wie z.B. in dem oben zitierten Beispielen *Luisa Miller* (Abb. 5-18) und auch im zuletzt zitierten Beispiel von *Un ballo in maschera* (Abb. 5-19), oder die obere Wechselnote darstellen, wie z.B. im folgenden Zitat aus dem ersten Finale der frühen Oper *I Lombardi*<sup>98</sup> (Abb. 5-20), wenn Paganos Betroffenheit über seinen eigenen Vatemord Ausdruck verliehen wird.

Abb. 5 – 20 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1

Die Anfangsnote kann eine größere Relevanz haben, insofern als ein Beginn mit der oberen bzw. unteren Wechselnote zu einer Auffassung des Motivs beitragen kann, die ein tonumschreibendes Kreismotiv zugleich auch als Pendelmotiv deuten lässt. Wenn rotierende Motive, deren kreisende Bewegung lediglich drei Tonhöhen miteinbezieht, nicht nur oder nicht eindeutig die Wirkung von einer Umschreibung eines mittleren Tones vermitteln, so lässt sich dies auf ihre oben oder unten beginnende Tonhöhe zurückführen. Diese können dazu beitragen, die um einen mittleren Ton kreisende melodische Bewegung ebenso als eine Bogenform wahrnehmen zu lassen wie die Gestik der Tonumschreibung. Motive, die in der vorliegenden Arbeit unter der Bestimmung „bogenförmige Pendelmotive“ behandelt werden, haben u.a. einen konkreten oberen und unteren Ansatzpunkt, und durch die einmalige oder mehrmalige Rückkehr zu diesem formen sie jeweils eine – kürzere oder längere – Bogenform nach (wie es später noch erörtert wird). Im Sinne einer kurz entstandenen Bogenform ist also ein wesentliches Merkmal der mit oberem oder unterem Beginn auftretenden tonumschreibenden Kreismotive mit jenem eines bogenförmigen Pendelmotivs kongruent. Über diese Attribute verfügende Motive mit drei Tonhöhen, die gleichzeitig als tonumschreibende Motive und bogenförmige Motive aufgefasst werden

<sup>98</sup> Vgl. Partitur S. 177 ff. bzw. Klavierauszug S. 94.

könnten, sind durchaus aufzufinden – und auch die zuletzt aus *I Lombardi* zitierte Stelle (Abb. 5-20) stellt ein Beispiel dafür dar.

In diesem Sinne ist auch das in langsamen Halben verlaufende tonumschreibende Kreismotiv – dargestellt von den Oboen, Hörnern und zweiten Violinen auf den gleichen drei Tonhöhen wie bei *I Lombardi* oben – im letzten Bild von *Falstaff*<sup>99</sup> aufzufassen (Abb. 5-21). Durch den Beginn mit der unteren der drei Tonhöhen dominiert die kleine, hier nach oben ragende Bogenform vielleicht noch mehr als der Wechsel zwischen Ab- und Aufwärtsbewegungen und der „Wendepunkt“ im Richtungswechsel der Kreisbewegung.

(sottovoce a Bardolfo, col quale poi  
scompare dietro gli alberi)

Qu. (Vie-ni, Ti co-pri - ró col ve-lo bian-co.)

Fal. Un po - co di pau-sa. So-no stan-co.

Abb. 5 – 21 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 2

Auf zwei Begebenheiten muss an dieser Stelle – anhand des letzten Beispiels aus *Falstaff* – hingewiesen werden: Zum einen auf die auch hier ersichtliche Verwendung des tonumschreibenden Kreismotivs in der sich direkt anknüpfenden diatonischen Form, was durch die anschließende Auflösung des höchsten Tones geschieht.

Zum anderen auf die Konnotation, die sich hier mindestens in dem Maße – wenn nicht noch eher – als jene von Pendelmotiven nachvollziehen lässt wie die Konnotation von tonumschreibenden Kreismotiven mit Schmerzhaftem und Klagendem. Eine nahe Verwandtschaft zwischen den beiden in der vorliegenden Arbeit behandelten Arten der rotierenden melodischen Bewegung zeigt sich insbesondere bei Betrachtung von tonumschreibenden Kreismotiven mit oberem oder unterem Beginn und kleinem Ambitus auch in der Nähe – mitunter auch Untrennbarkeit – ihrer außermusikalisch-thematischen Verknüpfungen.

<sup>99</sup> Vgl. Partitur S. 418 f. bzw. Klavierauszug S. 279 f.

Um an dieser Stelle die am meisten beobachtete Themenverknüpfung mit dem Pendelmotiv vorwegzunehmen, soll sie hier als Hinfälligkeit, Angeschlagensein – sowohl in physischem als auch psychischem Sinne –, mitunter Machtlosigkeit benannt werden. Diese Konnotation ist auch von Schmerz und Klage nicht sehr weit entfernt; durch die melodische Anlage als bogenförmig pendelnde Bewegung scheint jedoch der Aspekt der Hinfälligkeit und des Angeschlagenseins – als plastische Vergegenwärtigung von Wankelmut – womöglich noch mehr betont werden zu können als bei einem um den mittleren Ton kreisenden Motiv. Der von den anderen Protagonisten gequälte und ausgelachte Falstaff ist hier müde und verzagt, was auch durch seinen Text nachvollziehbar ist, wenn er sich ein bisschen Pause wünscht; er ist angeschlagen, erschöpft, ermattet – körperlich wie mental. Wenn Beghelli im Zuge eines Hinweises darauf, dass der Titelheld hier eher einen körperlichen Schmerz verspüre – anstelle des seelischen Schmerzes wie die meisten Opernhelden in Zusammenhang mit Weinen und Klagen –, argumentiert, dass Sir John Falstaff als ein „Antiheld“ („anti-eroe“) eher die Karikatur von performativen Handlungen darstelle<sup>100</sup>, so soll diese Begründung, bei grundsätzlicher Zustimmung, an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit mit Folgendem ergänzt werden: Die satztechnische Nähe dieses tonumschreibenden Kreismotivs zum Pendelmotiv könnte sich bei Falstaffs Erschöpfung gerade dadurch konkretisiert haben, dass auch in dem hier wahrnehmbaren Schmerzensausdruck zugleich die Konnotation des Pendelmotivs inkludiert ist, womöglich sogar dominiert. Dass diese Konnotation häufig als Vergegenwärtigung von körperlicher Hinfälligkeit und Angeschlagensein bestimmt werden kann, wird auch in dem entsprechenden späteren Kapitel zum bogenförmigen Pendelmotiv im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit zu sehen sein.

Man beachte in diesem Zusammenhang auch das kreisende Motiv im unteren System (das sind Bratschen und Celli) des weiter unten aus *Otello*<sup>101</sup> abgebildeten Notenbeispiels (Abb. 5-22), bei dem ebenfalls eine bogenförmige Pendelbewegung und die Gestik der Tonumschreibung gleichermaßen wahrgenommen werden können. (Währenddessen dominiert bei der Sechszehntelbewegung der ersten Violinen in dem stellenweise vier Tonhöhen implizierenden Motiv<sup>102</sup> eher die Bogenform.) Wenn Marco Beghelli dieses Beispiel aus *Otello* als ein solches anführt, bei dem das „Doppelzeichen“ [von ab- und

---

<sup>100</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 62, Anm. 4. Notenbeispiel ebd.

<sup>101</sup> Vgl. Partitur S. 313 bzw. Klavierauszug S. 171.

<sup>102</sup> Günter Engler zählt auch dieses Motiv eindeutig zu den „Eifersuchts-Motiven“ in der Oper, vgl. Engler, *Eifersucht*, S. 374.

aufwärts gerichteten Halbtonbewegungen, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] weniger offensichtlich sei und das Motiv das Aussehen eines Ostinato-Basses annehme<sup>103</sup>, so sei hier darauf hingewiesen, dass dies gerade an der Dominanz einer noch so kleingliedrigen Bogenförmigkeit liegen könnte. Da syntaktische Bildungen in einer Wechselwirkung mit zahlreichen weiteren musikalischen Faktoren stehen, kann die Wahrnehmung der Art von gestischen Bewegungen auch von der Dominanz von, von Fall zu Fall unterschiedlichen Elementen beeinflusst werden: Außer motivischer und textbedingter Zusammengehörigkeit und der Bogenförmigkeit können in diesem Zusammenhang z.B. auch die Relation der Harmonik zur Melodik, das Tempo und eventuelle Rhythmisierungen von Motiven von erheblicher Bedeutung sein. Die Grenzen von Auffassungen können in solchen Fällen fließend sein, und eine analytische Unterscheidung zwischen gestischen Arten der rotierenden Bewegung wie dem tonumschreibenden Kreismotiv und dem bogenförmigen Pendelmotiv ist in diesen Fällen in der Tat nur bedingt machbar.

Allegro agitato  $\text{♩} = 132$

Desd. Otello

Cas-sio. An-cor l'am - ba-scia del mio mor - bo m'as - sa - le; tu la fron - te mi fa - scia.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Otello*, Act 3. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro agitato' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The vocal line is for Desdemona (Desd.) and Otello. The lyrics are: 'Cas-sio. An-cor l'am - ba-scia del mio mor - bo m'as - sa - le; tu la fron - te mi fa - scia.' The piano accompaniment features a prominent, repetitive bass line with a bogenförmigkeit (arc-like shape) highlighted by a bracket and a 'p' dynamic marking.

Abb. 5 – 22 G. Verdi, *Otello*, Akt 3

Über die satztechnische Erscheinungsform hinaus ist auch die Konnotation des besagten Motivs in *Otello* mit jener an der *Falstaff*-Stelle vergleichbar. Auch hier ist das körperliche Leiden beteiligt: Otello klagt von Kopfschmerz – auch hier wird also das physische Angeschlagensein deutlich – und fordert von Desdemona das Taschentuch, das er ihr einst geschenkt hat. Die Gleichzeitigkeit der zwei kreisenden Motive demonstriert das gleichzeitige Ineinandergreifen ihrer Konnotationen: Otellos mentaler Leiden wegen der vermeintlichen Untreue Desdemonas; seiner körperlichen Hinfälligkeit in Form von Klage über Kopfschmerz; und sogar des in seiner Vorstellung festgesetzten unruhigen, betäubten In-sich-Kreisens der Gedanken. Die auch in der Konnotation nachvollziehbare Nähe zum

<sup>103</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 61.

Pendelmotiv kann in satztechnischer Hinsicht nicht lediglich durch eine die Bogenförmigkeit betonende melodische Anlage des tonumschreibenden Kreismotivs erfasst werden, sondern auch durch die Sechszehntelbewegung in der mittleren Zeile der Abbildung. Sie stellt durch eine Kombination von drei und vier Tonhöhen umfassenden Elementen in einem melodisch „pendelnden“ Motiv ebenfalls die Bogenförmigkeit dar.

Allerdings ist diese aus *Otello* zitierte Stelle nicht nur dafür ein Beispiel, dass zwischen diesen beiden Erscheinungsformen der rotierenden Melodiebildung auch hinsichtlich ihrer Konnotationen eine sehr enge Verwandtschaft bzw. inhaltliche Überschneidungspunkte in Verdis Werk vorhanden sein können. Schon an dieser Stelle der Arbeit sei der Hinweis angebracht, dass dieser in Chromatismus erklingende Abschnitt erst um etwa 30 Takte später in derselben Szene in einer diatonischen Version Ausdruck findet<sup>104</sup> und somit einer einzig bestimmenden Rolle des Halbtones als jener im Schmerzensausdruck des Motivs deutlich widerspricht. Näheres wird dazu im entsprechenden Kapitel erörtert.

Dass ein dreitöniges Motiv nur als bogenförmiges Pendelmotiv ohne die Wirkung von Kreisen entfaltet wird, kann insbesondere dann vorkommen, wenn das Motiv nicht nur von dem unteren oder oberen der drei Töne ausgeht, sondern auch dorthin zurückkehrt und mit diesem aufhört. Am nächsten Notenbeispiel aus *Don Carlos*<sup>105</sup> (Abb. 5-23) ist bei Motiv *B* (Streicher) auch der Sachverhalt zu beobachten, dass nach der Rückkehr zu dem beginnenden Ton keine direkte Fortsetzung durch einen Richtungswechsel erfolgt. Vielmehr bildet der wiedererreichte Ton einen gewissen „Ruhepunkt“ und hat somit keinerlei Funktion einer Wechselnote. Für die Empfindung der Bogenform und des „Grundtons“ beim Ton *c* spielt auch die kurze Wiederholung des oberen Tones *es* als „Drehpunkt“ eine Rolle. Währenddessen ist die Art der rotierenden Bewegung bei Motiv *A* eindeutig ein tonumschreibendes Kreisen.

---

<sup>104</sup> Vgl. Partitur S. 317 f. (1. Ob. und 2. Violinen) bzw. Klavierauszug S. 173, ab Ziff. G.

<sup>105</sup> Vgl. Partitur S. 56 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 71. Das Motiv stellt sich in dem sich anschließenden ersten Finale auch in einer diatonischen Version, d.h. in der Kombination von Halb- und Ganztönen, und mit der gleichzeitigen Unisono-Beteiligung von Carlos dar, vgl. Partitur S. 63 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 76. Diese Art von diatonischem Kreisen wird an späterer Stelle im Kapitel behandelt.

Allegro agitato pas trop vite ♩ = 120

Él. L'heu - re fa-ta-le est son - né - e!

D.C. L'heu - re fa-ta-le est son - né - e!

*pp*

Abb. 5 – 23 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 1

Auch durch dieses Beispiel kann an dieser Stelle veranschaulicht werden, wie sehr die bereits erwähnte enge Verwandtschaft auch in der Konnotation zwischen den beiden Arten der rotierenden Bewegung vorliegt: Dadurch, dass hier ein und derselbe inhaltliche Ausdruck vorhanden ist und beide Charaktere von einem schmerzhaften Inhalt wie der tödlichen Stunde („L’heure fatale“) singen, während in der musikalischen Gestik zwei unterscheidbare Erscheinungsformen der rotierenden Bewegung hörbar werden, ließe sich eine Differenzierung in den Konnotationen nicht als eine berechtigte nachvollziehen.

Wächst die Tonhöhenanzahl der in einer rotierenden Bewegung mitbeteiligten Töne, wird die Art des Gestus als Bogenförmigkeit immer deutlicher und die Wirkung von einer Umschreibung eines Tones verliert an Kraft.

Einen dem letzten Beispiel aus *Don Carlos* ähnelnden Sachverhalt hinsichtlich der Konstitution eines rotierenden Motivs mit drei Tonhöhen und verdoppeltem oberem „Drehpunkt“ stellt jene Stelle im letzten Finale in *I Lombardi*<sup>106</sup> (Abb. 5-24) dar, an der Arvino seinen Namen ausspricht, und der „Schrecken, der sofort wieder alle Erinnerungen an die Vergangenheit vergegenwärtigt, [...] durch den Schlangen-Gestus verdeutlicht [ist]“<sup>107</sup>. Die von Ingrid Czaika eben zitierte Beschreibung<sup>108</sup> der Konnotation bildet durch die Nennung des Schreckens eine partielle Übereinstimmung mit der Sorge als einer der Konnotationen der in der vorliegenden Arbeit festgehaltenen rotierenden Melodik. Dennoch

<sup>106</sup> Vgl. Partitur S. 104 f. bzw. Klavierauszug 326.

<sup>107</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 58.

<sup>108</sup> In der Beschreibung von Ingrid Czaika werden leider keine konkreten Angaben zur Auffindbarkeit der Stelle im Notenmaterial genannt, durch die Handlung ist jedoch stark anzunehmen, dass von ihr die auch hier abgebildete Stelle gemeint war. (Dass das Motiv „in den tiefen Streichern erscheint“, Czaika, ebd., trifft allerdings nicht zu; es wird auch von den ersten Violinen gespielt.)

sei hier die Aufmerksamkeit auf den Zustand des verwundeten Pagano – der für Arvino und Giselda hier noch als Eremit bekannt ist – gelenkt, der in der Schlacht verwundet wurde und beinahe im Delirium spricht. Durch diese beiden Sachlagen kann auch hier die physische sowie psychische Hinfälligkeit, das Verletztsein gewahrt werden. Das in Abb. 5-24 ersichtliche kurze Motiv lässt sich durch seine satztechnische Beschaffenheit als (sehr) kurzes bogenförmiges Pendelmotiv betrachten – was auch die mit ihm verbundene Konnotation unterstreicht. Dabei soll angemerkt werden, dass die zwischen den Wiederholungen der Motive bestehenden Passagen für ihre Auffassung als „Motivwiederholung“ zwar relativ umfangreich sind, das harmonische Geschehen jedoch von keinem Wechsel innerhalb einer zweitaktigen Einheit mit dem Motiv und der weiterlaufenden Musik bis zu seinem nächsten Erscheinen zeugt – was die Erkennbarkeit eines wiederholt wiederkehrenden melodisch-motivischen Ereignisses in großem Maße begünstigt.

Allegro

Er. D'Arvin? Qual no - me! Ah ta - ci!..

ta - ci!.. D'Arvin quest'è pur san - gue!

Abb. 5 – 24 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 4



## 5.1.2 Das tonumschreibende Kreismotiv in *Simon Boccanegra*

Das tonumschreibende Kreismotiv, das wir zunächst anhand von Simones „Si, m’uccidi“-Stelle im Prolog von *Simon Boccanegra* (Abb. 5-1) kennenlernten, tritt in der Oper bezüglich der Richtungs- und Anfangstongestaltung in der Kreisbewegung in mehreren Varianten in Erscheinung. Erst etliche Abschnitte später in derselben Unterhaltung der beiden Männer hören wir die – hier vereinzelte – Gestalt<sup>109</sup> mit senkender Bewegung des ersten Intervalls, das in diesem Fall von der mittleren der drei Tonhöhen, d.h. dem umschriebenen Ton, ausgeht; gespielt von den ersten Violinen und den Celli (Abb. 5-25). (Die längere Abbildung der Stelle als zur hiesigen Veranschaulichung des Motivs notwendig, steht mit einer späteren Auslegung in der Arbeit in Zusammenhang.)

Simone

Fiesco

(Gli volge le spalle.) Coll' a-mor mi - o sa-prò pla-

noi! Ad - di - o, Si - mo - ne!

espress.

car - ti; m'o-di, ah m'o - di. M'o - di.

(freddo, senza guardarlo)

No.

ff

Abb. 5 – 25 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

<sup>109</sup> Vgl. Partitur S. 59, T. 9 nach Ziff. AA bzw. Klavierauszug S. 37, letzter Takt auf der Seite. Über dieses Einzelmotiv stellt Sopart fest, dass es in engem musikalischem Zusammenhang mit jenem Cello-Motiv stehe, welches im Doge-Amelia Duett im ersten Akt bei „Ah! se la speme...“ erklingt, vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 113. Die Stelle stellt ebenfalls das tonumschreibende Kreismotiv dar und wird in der vorliegenden Arbeit später behandelt.

Dass dieses vereinzelte tonumschreibende Kreismotiv, das im Orchester zu der hier weniger emotionalen Rolle des Fiesco – anstatt zu den kläglich-unglücklichen Worten von Simone – auftritt, trotzdem im Zeichen des Schmerzes und der Klage steht, wird gerade durch die lineare Konstitution des Motivs deutlich. Als melodisch verwandtes Element spielt das Motiv nämlich schon bei Fescos erstem Erscheinen bei seinem „Il lacerato spirito“ im Sinne des Schmerzensausdrucks eine Rolle.

Das orchestrale Nachspiel zu Fescos Arie „Il lacerato spirito“ ist weitestgehend auf diesem – zunächst in seiner minimalsten Form von vier Noten auftretenden – kreisenden Motiv aufgebaut, das aber andererseits aus den diatonischen „Miserere“-Zwischenrufen des Chors, die vorhin als Klage-Ausruf immer wieder von den Mönchen ertönten, hervorging. Als Ausdruck von Klagend-Schmerzhaftem wird es im orchestrale Nachspiel in dem Moment erfahrbar, in dem nach der ersten Pause eine sich in der Intervallik auf die engste Möglichkeit veränderte Variante mit nur Halbtönen (*his-cis-d-cis*) als vereinzelte Wiederholung des zunächst in Tremoli gespielten Motivs zum Abschluss erklingt: zunächst von der ersten Klarinette und den ersten Violinen, dann um eine Oktave tiefer noch einmal vom ersten Fagott und den Celli (Abb. 5-26)<sup>110</sup>. In diesem kurzen Gebilde lässt sich durch seine beiden letzten Töne auch die Integration eines „Seufzer“-Gestus wahrnehmen – wodurch auch der Umstand, dass der Charakter ein trauernder ist, unterstrichen wird. Die Wirkung einer im letzten Moment noch einmal verdeutlichten Klage-Geste wird ebenso durch den Akzentzeichen am fallenden Ton – was in vielen Fällen zu den Merkmalen eines „Seufzers“ gehört – verstärkt wie durch die zwischen den beiden Klage-Gesten bzw. nach der letzten Gestalt erklingenden Rhythmen, welche an Trauermarsch-Rhythmen erinnern.

The image shows a musical score for piano. The right hand (treble clef) plays a melodic line consisting of a sequence of chords and notes. A box highlights a specific motif: a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5. The left hand (bass clef) has a sparse accompaniment with notes and rests. Dynamics include *pp* and *pppp*. The score is in a key with four sharps (F# major/C# minor).

<sup>110</sup> Vgl. Partitur S. 40 bzw. Klavierauszug S. 27.

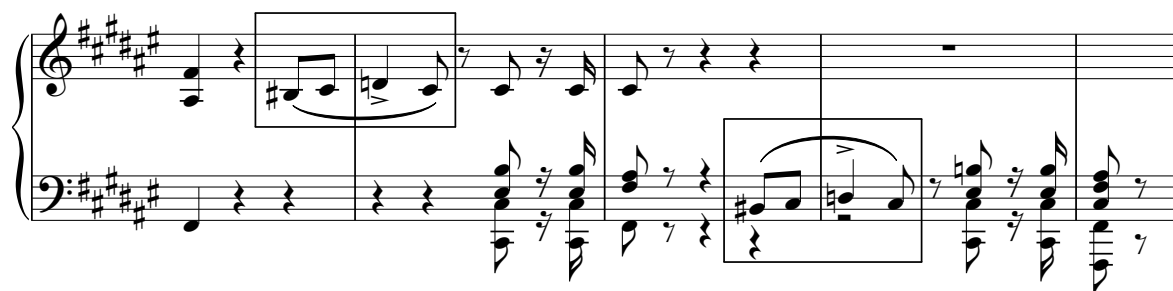


Abb. 5 – 26 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Vergleicht man die melodische Konstitution des vereinzelt Streichermotivs bei Fiescos Partie im Dialog mit Simone (Abb. 5-25) mit jenen der hier (Abb. 5-26) in der unteren Zeile abgebildeten viertönigen – also noch um einen Ton kürzeren – melodischen Einheiten im orchestralen Nachspiel, wird die Verwandtschaft in der Struktur deutlich. Fiescos hasserfüllte und entrüstete Worte, durch die er erklärt, dass es nie Frieden zwischen ihnen beiden geben werde, geben jedoch keine Auskunft über die Qual und den Gram des trauernden Vaters, aus dem Verletzung und Kummer ebenso wie Feindseligkeit und Rachsucht sprechen. Auch seine Melodik verrät nicht, dass der Beweggrund seiner harten Worte in Wirklichkeit Verbitterung und Schmerz sind<sup>111</sup>. Nur durch die musikalische Gestaltung im Orchesternachspiel und nicht zuletzt durch solche kleinen Motive wie dieses tonumschreibende Kreismotiv, das bei Verdi mit Schmerz und Klage konnotiert ist, gibt der Komponist zu verstehen, dass ja auch noch an dieser Stelle des Prologs dieselbe schmerzgefüllte Seelenlage im Hintergrund steht, die kurz davor am Beginn der Szene bei Fiescos Auftritt offen preisgegeben wurde – und zwar dort durch seine eindeutig trauernde Worte „Il lacerato spirito del mesto genitore era serbato a strazio d’infamia e di dolore“. Uwe Schweikert macht in seiner Studie auf die „bewusste Konzentration auf den inneren Ausdruck einer musikalischen Psychoanalyse“<sup>112</sup> in *Simon Boccanegra* aufmerksam. Obwohl der Autor bei der Erwähnung vieler anderer Stellen der Oper konkret auf diese Stelle des Prologs nicht hinweist, kann seine Feststellung auch hierfür als gültig betrachtet werden, insbesondere dann, wenn Schweikert in diesem Bezug die Relevanz der Orchestersprache – die ja auch in unserem Fall die Rolle des Klage-Ausdrucks übernimmt – betont: „In *Simon Boccanegra* macht er [Verdi, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] einen vertieften Gebrauch

<sup>111</sup> Vgl. dazu auch die Formulierung von Klier: „Selbst die düstere Gestalt Fiescos im *Boccanegra* ist nicht als negativer Charakter zu beurteilen; [...] Nur die Trauer über den Tod seiner Tochter und der Haß auf deren Verführer macht ihn so unerbittlich.“ Klier, *Verdi-Klang*, S. 175.

<sup>112</sup> Schweikert, *Boccanegra*, S. 476.

von der Fähigkeit seiner psychologischen Orchestersprache, mit Klang auszudrücken, was die Menschen in der Tiefe ihres Seins bewegt“<sup>113</sup>.

Diese chromatische Erscheinung im orchestralen Nachspiel ist dabei, wie bereits angedeutet, als eine Art „Weiterentwicklung“ in der Intervallverengung der bereits erwähnten „Miserere“-Rufe der Mönche zustande gekommen, die zunächst die diatonische Version mit einem beginnenden Ganzton dargestellt haben: In den die „è morta!“-Klage-Gesten des Frauenchors voneinander trennenden Pausen singt der Chor der Mönche hinter der Bühne<sup>114</sup> im Oktavabstand und zunächst auf konstanter Tonhöhe und mit punktiertem Rhythmus den Ruf „Miserere“ (Abb. 5-27)<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 475.

<sup>114</sup> Godefroy verweist an dieser Stelle des Prologs auf die verschiedenen Ebenen der Klage-Gestaltung, insofern als Fiescos persönlicher Kummer sich mit dem vom Chor präsentierten Ritualen vermischt: „Fiesco pours out bitterness laced with hate, punctuated with Verdian skill and cunning by the muffled, semitone-dropping laments of women and the monotone *misereres* monks within, creating in stereophonic depth a moving tableau of personal grief mingled with ritual obsequy“. Vincent Godefroy: *The Dramatic Genius of Verdi. Studies of Selected Operas*, 2 Bde., London (Victor Gollancz) 1977, Bd. 2, S. 228 (Hervorhebung orig.).

<sup>115</sup> Vgl. Partitur S. 35 ff. bzw. Klavierauszug S. 23 ff.

Fiesco  
Re-sa alful-gor de-gli an-ge-li, pre-ga, Ma-ria, per me, re-sa alful-gor de

C  
O  
R  
O  
(interno e molto lontano)  
è mor-ta! a leis' apronle sfe-re!..  
Mi-se-re-re-re!..  
mi-se-re-re-re!..  
Mi-se-re-re-re!..  
mi-se-re-re-re!..

con espress.  
gli an-ge-li, pre-ga, Ma-ria per me, pre-ga per me, pre-ga per  
è mor-ta! mai più non la-ve-drem in ter-ra! mai più non la-ve-dre-moin ter-ra!  
mi-se-re-re-re!..  
mi-se-re-re-re!..  
mi-se-re-re-re!..  
mi-se-re-re-re!..  
mi-se-re-re-re!..  
mi-se-re-re-re!..

Abb. 5 – 27 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Auch bei diesem längeren Ausschnitt von „Il lacerato spirito“ sei darauf hingewiesen, dass bei der Erforschung des Motivs mehr auf die Signifikanz der kompositionstechnischen Gestaltung in der Gestik als Bewegungsablauf geschlossen werden kann denn auf die Verwendung von Chromatik oder Diatonik: Die diatonische Version des tonumschreibenden Kreismotivs mit vergleichbarer Konnotation der Klage und des Schmerzes tritt wie jene seiner nur halbtönigen Variante in Erscheinung. Zum Vergleich beachte man noch einmal das „miserere“ der Amelia in ihrer Arie im zweiten Akt von *Un ballo* (Abb. 5-2), wo der

exakt gleiche Wortgebrauch dort eine chromatische Version des in der Struktur sonst identischen tonumschreibenden Kreismotivs hervorbringt. Diese zweifache Verwendung der sich nur in der Intervallik unterscheidenden Varianten wird genauso auch für das Auftreten von Motiven mit der zweiten Konnotation des inneren Gedankenkreises gelten, bei dem chromatische Erscheinungsformen ebenso wie diatonische mit dem gleichen Ausdruck zu beobachten sein werden.

Als wollte Verdi den Klage-Gestus in dieser Szene, durch die wir vom Tod von Fioscos Tochter Maria erfahren, als melodische Komponente durchgehend als präsent Element behalten, ändert sich dieser „Miserere!“-Ruf des Mönchschor von der konstanten Tonhöhe in dem Moment, in dem der Frauenchor auf seinen „Seufzer“ als „È morta!“ plötzlich verzichtet (bei „a lei s’apron le sfere!“), zu jenem diatonischen Kreismotiv, das seinerseits auch schon hier ein „Seufzer“-Motiv mit dem fallenden Halbton präsentiert. Die Konsequenz von Verdis Bedürfnis nach der in einer Sekunde fallenden „melodischen“ Klage scheint auch im weiteren Verlauf beibehalten zu werden: Er klingt die melodisch „seufzende“ Wendung „È morta!“ der Frauen, kehrt der Mönchschor zu seinem auf konstanter Tonhöhe ertönenden „Misere“-Ruf zurück; präsentiert hingegen der Frauenchor melodisch (und textlich) abweichende Passagen, übernimmt der Mönchschor die Klage in Form des diatonischen Kreismotivs – dargestellt noch zwei weitere Male mit gering abweichendem Rhythmus – durch sein „Miserere!“<sup>116</sup>.

Doch kehren wir zu der Stelle im Dialog von Fiesco und Simone im Prolog zurück, an der das Streichermotiv im Orchester eine vereinzelte Gestalt des tonumschreibenden Kreismotivs in chromatischer Version darstellte (Abb. 5-25). Aus Simones von „Seufzer“-Gestalten untermaltem Satz („Coll’amor mio sapró placarti; m’odi, ah m’odi“)<sup>117</sup> nach dem besagten vereinzelt Streichermotiv in Fioscos Partie wird wohl wenig deutlich, welche unermessliche Klage – die das Erscheinen dieser „Seufzern“ veranlasst und die auch für unsere Thematik mit dem tonumschreibenden Kreismotiv von Bedeutung ist – hier von Simone ausgedrückt wird. Durch die Einsenkung ins Sujet wird Simones Verzagttheit jedoch sofort verständlich: Fiesco schwört wegen der einstigen Entführung seiner Tochter Maria

---

<sup>116</sup> Zu beachten ist, dass diese konsequente Gestaltung von durchgehenden „Seufzer“-Ausrufen allerdings nur in der endgültigen Version von 1881 in Erscheinung tritt. Von den insgesamt drei melodischen „Miserere!“-Rufen mit kleiner Sekunde im Mönchschor trifft man in der Erstfassung von 1857 nur den ersten in der beschriebenen „Seufzer“-Ausprägung wieder; die weiteren zwei haben dort noch nicht die entscheidende letzte „Sekunden-Beugung“ von *d* zu *cis*, sondern bleiben auf einem *d*. (Damit ist natürlich auch eine kleine Abweichung in der Harmonik verbunden: Während die letzte Zählzeit in den betreffenden beiden Takten der zweiten Fassung von 1881 eine Veränderung zum Dominantischen erfährt, ist die Harmonik in der ersten Version in dem je ganzen Takt eine unveränderte.) Vgl. dazu Klavierauszug (1857) S. 25 f. bzw. Cordell, *Orchestration*, S. 91.

<sup>117</sup> Vgl. Partitur Ricordi, S. 60 bzw. Klavierauszug S. 38.

durch Simone ewige Rache gegen ihn, und Fiesco kann in diesem Dialog von einer Änderung seines Standpunktes von Simone auf keinen Fall überzeugt werden. Simone fleht ihn mehrmals um Frieden an, worauf Fiesco ihm versichert, dass es erst dann einen Frieden geben werde, wenn einer von ihnen sterbe. In seiner völligen Verzweiflung bietet Simone sein Leben an („Si, m'uccidi, e almen sepolta fia con me tant'ira“), dann setzt er Fiesco über die tragische Entführung des Kindes – Simones Tochter und Fiescos Enkeltochter – in Kenntnis. Fiesco ist, da Simone ja nicht in der Lage ist, ihm sein Enkelkind zurückzugeben, von seinem gefühlskalten Gesichtspunkt weiterhin nicht abzubringen und er lässt seine Aussage beim Abtritt bei einem kalten „No. Addio“ bleiben.

Die mächtige Verzweiflung Boccanegras als einzig mögliche Reaktion auf diese ungerührte Hartherzigkeit (Schweikert: „Der eherne Haß Fiescos [...] redet eine Sprache, an der jedes Mitleid, jedes Verzeihen abprallt: Klang gewordene Unerbittlichkeit“<sup>118</sup>) veranlasst also das kompositorische Einsetzen von Klage-Gestalten, die Simones gebrochene Bemühung um Vergebung auch in zweifacher Formung im Orchester verdeutlichen<sup>119</sup> – in der endgültigen, zweiten Fassung der Oper aus dem Jahre 1881.

Vergleicht man jedoch die musikalische Verwirklichung desselben Satzes „Coll' amor mio...“ von Simone in der ersten Fassung der Oper aus 1857 (Abb. 5-28)<sup>120</sup>, wird zwar die Verwendung des tonumschreibenden Kreismotivs auch in der früheren Verwirklichung deutlich – aber anders platziert als in der Fassung von 1881 und nicht als einzelntes, sondern als wiederholtes Motiv. Durch diesen Vergleich der „Coll' amor“-Stellen (Abb. 5-25 und 5-28) mit zwei verschiedenen musikalischen Texturen, jedoch demselben dramaturgischen und textlichen Kontext, lässt sich auf die Gleichartigkeit des Schmerzensausdrucks von „Seufzer“-Gesten und dem tonumschreibenden Kreismotiv

---

<sup>118</sup> Uwe Schweikert: „Das Wahre erfinden. Musikalische Dramaturgie in Verdis Simon Boccanegra“, in: Jens Malte Fischer (Hrsg.), *Oper und Operntext* (= *Reihe Siegen*, Bd. 60), Heidelberg (Winter) 1985, S. 81-93, hier S. 86.

<sup>119</sup> Die eine (in der oberen Zeile von Abb. 5-25) stellt eine als „Seufzer“-Geste häufig verwendete halbtönig fallende, akzentuierte und punktierte Gestalt in der Oboe und den Bratschen dar, die ohne punktierte Rhythmik von weiteren Streichern in der Harmoniebildung und ebenfalls in der Gestik eines „Seufzers“ unterstützt wird. Die andere mit schneller Zweiunddreißigstelbewegung in Zweiergruppierung – ersichtlich in der zweiten Zeile in Abb. 5-25 – stellt den Sachverhalt einer von unterschiedlichen Ansatzpunkten des Tonraumes in einer gegebenen Tonalität geschehenen Sequenzierung derselben Gestalt dar, dadurch eine „gemischte“ Anhäufung von kurzen halb- und ganztönigen „Seufzer“-Gesten verursachend. Dies kann auch als eine Versinnbildlichung von durch Heulen, Schluchzen geschüttelter Stimme verstanden werden. Während die „gemischte“ Verwendung von kleinen und großen Sekunden bei der ersten solchen Passage nur eine lineare Verwendung betrifft, wird dies, bedingt durch die Stimmführung der als Fauxbourdon-Satz gesetzten Harmonik (Holzbläser und Streicher), in der zweiten und etwas längeren Passage auf mehrere Stimmen mit einer insgesamt gänzlich „durchgemischten“ Erscheinung der einzelnen halb- und ganztönigen Klage-Gesten übertragen.

<sup>120</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 36; vgl. auch das Notenbeispiel in Wolfgang Osthoff: „Die beiden ‚Boccanegra‘- Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk“, in: *Analecta Musicologica* 1 (1963), S. 70-89, hier S. 74 f.

schließen, die sich für den Komponisten zu unterschiedlichen Zeitpunkten seines Schaffens als unterschiedliche Erscheinungsformen, aber zur Verwirklichung der schmerzhaft-verzweifelten Situation als ähnlich geeignet herausgestellt haben dürften. Man beachte auch hier den „Aufschrei“ mit der kleinen Sexte vom *c* zum *as*; die Bedeutung dieser schmerzlichen *Exclamatio* lässt Verdi auch in der Spätfassung (Abb. 5-25) nicht verlorengelassen, wenn die Oboe bei der „Coll’ amor“-Stelle *espressivo* zu spielen hat.

Abb. 5 – 28 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Prolog

Als „Beibehaltung des Basses trotz Veränderung der Oberstimmen“<sup>121</sup> führt Wolfgang Osthoff die Stelle bei der Gegenüberstellung der beiden Fassungen auf. Der Autor macht auch durch exemplarische Darstellung von Notentexten deutlich, dass die in der Neufassung „durchweg motivische Führung der Orchesterobersstimme“<sup>122</sup> an der mit Akzentzeichen versehenen Stelle bereits in der ersten Version von 1857 bei etwa gleichem Harmoniegerüst mit den gleichen Basstönen *b-as* vorangeht – bei gleicher Singstimme wie in der endgültigen Version von 1881 und ebenfalls mit gleichem Text. Wenn in dieser Beschreibung von Osthoff jedoch die Töne *as-g-f* in der Orchesterobersstimme „motivischen, die übrigen Töne nur ornamentalen Charakter“<sup>123</sup> haben sollen, so möchte die Autorin der vorliegenden Arbeit bei diesen verbleibenden „übrigen Tönen“ gerade auf das tonumschreibende Kreismotiv hinweisen. Dieses hat, wie es auch bis jetzt gesehen werden konnte und es im weiteren Schaffen von Verdi ebenfalls beobachtet werden kann, eine durchaus motivische Bedeutung in der linearen Struktur. Diese tritt mit der Konnotation des Schmerzes und der Klage auf und besitzt nicht lediglich die Tragweite einer „ornamentalen“

<sup>121</sup> Osthoff, *Boccanegra-Fassungen*, S. 74.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Ebd., S. 75.



Färbung: Schon innerhalb von *Simon Boccanegra* war diese motivische Bedeutung anhand mehrerer Stellen mit gleicher Motivik und vergleichbarem Ausdruck auch bislang ersichtlich; sie wird jedoch auch noch im weiteren Verlauf der Oper sowie im weiteren Schaffen von Verdi nachzuvollziehen sein.

In einer sehr ähnlichen Konstellation wie jener in der Abbildung von der „Si, m’uccidi...“-Stelle hören wir das chromatisch kreisende Motiv mit gleicher Anzahl und Richtungsgestaltung im zweiten Akt bei der Unterhaltung von Amelia und dem Dogen wieder<sup>124</sup> (Abb. 5-29). Hier vereinen sich Sehnsucht und Schmerz, wenn in Amelias Text der Wunsch laut wird, dass Simone sie und Gabriele zur Kirche führen soll, anderenfalls solle sie mit Gabriele zusammen durch den Henker sterben („O al tempio con lui mi guida, o sovra entrambi cada...“)<sup>125</sup>.

Abb. 5 – 29 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

Der Schmerz von Boccanegra – dem Gabriele an diesem Punkt des Sujets ja noch feindlich gegenübersteht – mit dem Schrei vom „grausamen Schicksal“ („O crudele destino!...“) als Antwort darauf wird vom tonumkreisenden Kreismotiv auf gleichen Tonhöhen in der erweiterten Form erst einige Takte später unterstützt<sup>126</sup> (Abb. 5-30). Die

<sup>124</sup> Vgl. Partitur S. 293, T. 4-7 nach Ziff. B bzw. Klavierauszug S. 178 f.

<sup>125</sup> Bereits im Vorfeld dieser leidenschaftlichen Aussage Amelias erklingt das tonumschreibende Kreismotiv, nämlich nachdem Amelia zum ersten Mal gesagt hat, dass sie mit Gabriele sterben würde („Con lui morirò...“, vgl. Partitur S. 292 bzw. Klavierauszug S. 178). Dieses erste Auftreten des kreisenden Motivs in den Bratschen ist dabei in der diatonischen Form gehalten, die jedoch – wie bereits angedeutet – eine nicht nur in satztechnischer Hinsicht, sondern auch im Ausdruck sehr verwandte Erscheinung bei Verdi vergegenwärtigt, was sich auch hier zu bestätigen scheint. Näheres zur diatonischen Form des tonumschreibenden Kreismotivs wird an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit erörtert.

<sup>126</sup> Vgl. Partitur S. 295 bzw. Klavierauszug S. 179.

Konnotation mit der Klage ist durch diesen schmerzlichen Ausruf Simones noch deutlicher als bei Amelias Aussage nachvollziehbar.

(con disperazione)

Ame. scu-re del car - ne - fi - ce...

Doge O crude-le de - sti - no! O di - le -

Abb. 5 – 30 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

Die kürzere Variante kehrt dann in einigen Takten nach dieser Klage in Kombination mit der von den Bratschen als eine „Antwort“ auf die chromatische Gestalt der ersten Violinen dargestellten diatonischen Version wieder<sup>127</sup> (Abb. 5-31). Anhand der detaillierten Beschreibung der Geschehnisse in der *Disposizione scenica* wird deutlich, dass genau während dieser nur vom Orchester dargestellten Passage mit den chromatischen und diatonischen Varianten des Kreismotivs bis zum Punkt von Boccanegras nächsten Einsatzes („Ascolta...“) die *schmerzlichen Gedanken* für ihn immer noch eine Rolle spielen sollen<sup>128</sup>.

D -mi-co a me la in - vo - la!

<sup>127</sup> Vgl. Partitur S. 296 bzw. Klavierauszug S. 180.

<sup>128</sup> Vgl. folgende Beschreibung mit dem musikalischen Verlauf: „Il Doge s’avanza del pari per dire con disperazione: *O crudele destino*, poi rimane per un momento assorto in dolorosi pensieri, mentre Amelia lo guarda con ansiosa aspettazione. Il Doge si volge verso di essa: e soggiunge: *Ascolta: s’ei ravveduto...*“. Übs.: „Der Doge tritt ebenfalls einige Schritte nach vorne und ruft verzweifelt aus: *O crudele destino*, dann bleibt er eine Weile in schmerzliche Gedanken versunken, während Amelia ihn in ängstlicher Erwartung betrachtet. Der Doge neigt sich zu ihr: und fügt hinzu: *Ascolta: s’ei ravveduto...*“ *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 636 f. (Hervorhebungen orig.). Siehe auch Sopart (mit anderer Quelle der *Disp. scen.* und kürzerem Zitat), *Boccanegra*, S. 170.



Abb. 5 – 31 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

Julian Budden weist auf die Verwandtschaft dieser Stelle mit der oben als Ausgangspunkt unserer Untersuchung angeführten „Si, m’uccidi“-Stelle im Prolog von *Simon Boccanegra* (vgl. Abb. 5-1) als „a reminiscence of his desperation in the prologue where he begged Fiesco to kill him“<sup>129</sup> hin. Dieser Vergleich der ähnlichen Bezugnahmen auf die Verzweiflung im Ausdruck unterstützt die in der vorliegenden Arbeit erörterte Auffassung über das Vorhandensein und die Art der Konnotation des Motivs.

Andreas Sopart stellt andererseits fest, dass das in Abb. 5-31 abgebildete Motiv bereits im Prolog und im ersten Akt in Varianten anzutreffen sei<sup>130</sup>; und der Autor sieht zu Amelias Melodie „Io nel mistero ancor vivrò felice“ aus der Cabaletta des Simone-Amelia Duets im ersten Akt der ersten Version der Oper von 1857 einen Bezug, der „[i]nhaltlich und zum Teil musikalisch schlüssiger“<sup>131</sup> sei als jener von Budden gerade eben zitierte.

Während Soparts erster Feststellung über Varianten grundsätzlich zugestimmt werden kann, widersprechen seiner zweiten Auffassung von einem deutlicheren Bezug zu Amelias Melodie in der genannten Cabaletta in der Erstfassung (Abb. 5-32)<sup>132</sup> sowohl auf der Ausdrucks- als auch auf der musikalischen Gestaltungsebene mehrere Sachverhalte. In erster Linie jener, dass die Konnotation des Motivs mit dem Schmerzhafte, Klagende, Betrübt an der „Si, m’uccidi“-Stelle im Prolog ebenso wie an allen der hier angeführten Stellen aus dem Duett des zweiten Akts – und noch an zahlreichen weiteren Stellen in Zusammenhang mit dem tonumkreisenden Motiv in Verdis Schaffen – nachvollziehbar ist, während die „Io nel mistero“-Stelle von Amelia den freudigen Ausdruck vermittelt. Auch, was seine musikalisch-technische Beschaffenheit betrifft, verläuft das Motiv an der besagten „Io nel mistero“-Stelle in Achteln statt Sechszehnteln und es weist anstelle eines tonumschreibenden Kreisens lediglich eine Halbtonbewegung nach unten und dann zurück

<sup>129</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 320. Siehe auch Sopart, *Boccanegra*, S. 169.

<sup>130</sup> Vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 167 bzw. Notenbeispiele auf S. 44.

<sup>131</sup> Ebd., S. 169 bzw. Notenbeispiel 7 auf S. 44.

<sup>132</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 87, ab dem drittletzten Takt auf der Seite.

auf. Zwar weist die melodische und rhythmische Gestaltung des Folgemotivs mit der Punktierung in der zweiten Takthälfte tatsächlich eine Ähnlichkeit auf – jedoch nach einem Terzsprung; und in der Fortsetzung (im 3. Takt der Abbildung) hat sie zwar auch eine Sexte, jedoch eine große. Den entscheidenden Punkt zum beschriebenen Vergleich der beiden Autoren bildet also bei Sopart offensichtlich das Folgemotiv mit dem gleichen punktierten Rhythmus und den fallenden Achtelsekunden, bei Budden hingegen die gesamte Phrase inklusive Kreismotiv in Sechszehntelbewegung und Folgemotiv. Dieses weist bei der „Si, m’uccidi“-Stelle im Prolog ja ebenfalls die punktierte Viertelnote und Achtel in fallender Sekundbewegung auf – und noch dazu nach einem genau solchen Sprung in die kleine Sexte aufwärts wie die Violinen im besagten orchestralen Nachspiel im zweiten Akt: Auch an dieser Stelle sei noch einmal auf den schmerzlichen „Aufschrei“ im Sinne der *Exclamatio* an beiden Stellen hingewiesen.

Amelia

Io nel mis-te ro an-cor vi-vrò fe-li - ce, io nel mi- ste\_\_ ro an - cor vi-vrò fe - li-ce

Abb. 5 – 32 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1

Die von Sopart vertretene Auffassung, dass dieses orchestrale Nachspiel in Abb. 5-31 die Gedanken von Simone ausdrückt<sup>133</sup> – wie dies auch anhand der *Disposizione scenica* nachvollziehbar war –, stimmt zwar mit jener der Autorin der vorliegenden Arbeit völlig überein; der weiteren Auslegung der Stelle mit Soparts Beschreibung als Begründung für seinen Vergleich: „er denkt zurück an den freudigen Augenblick ihrer Wiederbegegnung, während ihr Glück nun gefährdet ist“<sup>134</sup>, ist jedoch nicht nur die bereits angedeutete Konnotation des Kreismotivs, die sowohl im Prolog als auch in diesem orchestralen Nachspiel im zweiten Akt der endgültigen Fassung die Verknüpfung mit dem Schmerzhaften offenbart, zu widerlegen. Es stellt sich auch die Frage, warum Verdi auf eine solche Stelle Bezug nehmen sollte, welche nach der Überarbeitung der Oper nicht nur ausgeschieden ist, sondern musikalisch eine viel weniger nachvollziehbare Verwandtschaft aufweist als die Motivik im Prolog derselben 1881er Oper selbst. Insbesondere, wenn sie auch inhaltlich einen den im Prolog von Simone erkennbar gemachten schmerzlichen Gedanken entgegengesetzten Ausdruck hat, die ja bereits in einem Zusammenhang mit dem

<sup>133</sup> Vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 170.

<sup>134</sup> Ebd.

musikalisch gleichen Motiv – und zwar deutlich gleichen (im Gegensatz zu Amelias „Io nel mistero“ aus der Erstfassung) – erschienen.

Beim Erklingen der zum Zusammentreffen von Amelia und Gabriele im zweiten Akt auftretenden chromatischen tonumschreibenden Kreismotive<sup>135</sup> kann neben der Konnotation des Schmerzes und der Klage auch die zweite angedeutete inhaltliche Verknüpfung wahrgenommen werden: die Konnotation mit den im Inneren einer Person – oft wie eine Art *Idée fixe* – kreisenden sorgenvollen Gedanken.

Den Klage-Ausdruck veranlasst der Handlungsmoment dadurch, dass die Gedanken des von Eifersucht gequälten Gabriele – der seine Geliebte zur Rede stellen möchte – und der das Geheimnis ihrer nahen Verwandtschaft mit dem Dogen zunächst hütenden Amelia im Duett „aufeinanderprallen“, aber doch nicht geklärt werden können<sup>136</sup>.

Das weitgehend chromatische Umfeld bei Amelias Ruf „Infelice!“ (Abb. 5-33 A) untermalt mit der fallenden Lamento-Linie der Geigen Amelias Mitleid sowohl für Gabriele als auch für sie selbst – die ja von ihrem Geliebten der Unreinheit verdächtigt wird –, während die neu hinzugefügten und noch höher erklingenden chromatischen tonumschreibenden Kreismotive (das Piccolo ist an dieser Stelle auch schon beteiligt) bei Gabrieles Bitte um Erläuterung („Favella...“) den nach wie vor andauernden Schmerz desselben verdeutlichen.

Die immer um die gleiche Vorstellung kreisende schmerzhaft eingezeichnete Vorstellung von Gabriele kann vor allem durch die mehrfache Wiederholung in der Musik nachempfunden werden – und die Bedeutung der Wiederholung in Zusammenhang mit dem Klage- und Schmerzensausdruck lässt sich hier nicht in Hinsicht auf eine „nahtlose“ Fortsetzung der beteiligten drei Töne eines tonumschreibenden Kreismotivs als durchgehende Rotation beobachten, sondern in Bezug auf in sich geschlossene Motive. Man beachte auch das erste Vorkommen des tonumkreisenden Kreismotivs vor Amelias „Infelice!“-Ruf und der chromatischen Linie: Die Intervallkonstitution des kurzen Motivs erfährt die diatonische Version in demselben dramaturgischen Kontext, in welchem erst etliche Takte später die besagten chromatischen Versionen auftreten. Auch diese Stelle unterstreicht also, dass die Konnotation des Motivs nicht von einer ausschließlichen Halbtonigkeit abhängig ist.

---

<sup>135</sup> Vgl. Partitur S. 277 f. bzw. Klavierauszug S. 169.

<sup>136</sup> Vgl. dazu auch Dennig-Jaschke: „[...] da reden zwei Menschen minutenlang aneinander vorbei und man kann nicht wirklich verstehen, weshalb sich die Situation so aufladen muss, keiner sagt dem anderen, was wirklich los ist, wessen er den anderen verdächtig, nur Sehnsucht klingt aus den Worten und der Melodie der Liebenden.“ Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 330 f.

The image shows a musical score for Act 2 of Simon Boccanegra. It consists of three systems of music. The first system features a vocal line for 'A' (Alto) and a vocal line for 'G' (Soprano). The piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics for the first system are: 'In - fe - li - ce! mel cre - di, pu - ra io son... -ci - do? Fa -'. The second system continues the vocal lines with the lyrics: 'Con - ce - - - di vel - - - la...'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'ff', 'p', and 'dim:..... sempre'. The score is in the key of D major and 4/4 time.

Abb. 5 – 33 A G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

Was die musikalische Erscheinungsform des Motivs betrifft, ist jedoch in seiner Formung (auch) hier zugleich die deutliche Integration einer allgemeinen, halbtönig fallenden „Seufzer“-Geste wahrnehmbar. Mit Konzentration auf diese akzentuierte Achtel-Halbtonbeugung als einen „Seufzer“ können die diesem vorangehenden drei Sechszehntel in der ersten Hälfte des Motivs auch etwa im Charakter von verdreifachten Vorschlagsnoten gehört werden. Wenn Budden über die letzten Takte der Szene vor dem Duett schreibt, sie seien (im Vergleich zur ersten Version) „altered to give more urgency and variety to Gabriele’s emotion“<sup>137</sup>, so betrifft dies offenbar vor allem die vier tonumschreibenden Kreismotive. Diese waren in der früheren Version von 1857<sup>138</sup> nur noch in synkopischen Vierteln als Fortsetzung der chromatischen Lamento-Linie vorhanden (Abb. 5-33 B), wurden aber in der zweiten Fassung zu diesem „zweifach begründeten“ Klage-Motiv –

<sup>137</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 319.

<sup>138</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 173.

insofern als sich das zweite Glied des tonumschreibenden Kreismotivs aus einem fallenden, betonten „Seufzer“-Gestus aufbaut. Doch gerade die kompositorische Überlegung, nämlich die Beibehaltung der kreisenden Geste auch dann, wenn der Schmerzensausdruck selbst in der zweiten Version durch die „herkömmlichen Seufzer“ ja bereits gewährleistet ist, lässt darauf schließen, dass Verdi an dieser Stelle nicht lediglich auf Gabrieles Qualen Bezug nahm, sondern auch auf deren Art: Die Kreisbewegung kann als musikalische Abbildung von innerlich kreisenden besorgten Gedanken des Protagonisten fungieren.

The image shows a musical score for Act 2 of Simon Boccanegra. It consists of three staves: Am. (Alto), G. (Tenor), and piano accompaniment. The Am. staff has the lyrics "In-fe - li - ce!... mi cre - di, pu - ra son...". The G. staff has the lyrics "-ci - do? Fa - vel - la...". The piano part features a chromatic descending line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A box highlights a section of the piano part, showing a chromatic descending line in the right hand.

Abb. 5 – 33 B G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 2

Das letzte Zitat bezüglich des chromatischen tonumschreibenden Kreismotivs in *Simon Boccanegra* ist dem *Largo*-Abschnitt („Piango, perchè mi parla...“) bei der Begegnung der beiden Männer Fiesco und Boccanegra im dritten Akt (in der endgültigen Version von 1881) entnommen<sup>139</sup> (Abb. 5-34). Obwohl in diesem Notenbeispiel nur einige Takte aus Fiescos Stimme betrachtet werden können, lässt sich der Ausdruck von Schmerzhaftem und der Klage an diesem Punkt der Handlung – bei der Versöhnung der beiden Protagonisten und der gleichzeitigen Ankündigung von Simones Tod – durchgehend wahrnehmen. Im Zitat singt Fiesco davon, dass er weine, da er durch Simone schon die Stimme des Himmels vernehme – und die Konnotation mit Schmerz und Klage wird auch durch eine dem tonumschreibenden Kreismotiv vorangehende chromatische Lamento-Linie („Piango, piango“) deutlich. Durch die zwischen den zwei kreisenden Motiven vorhandene Pause und die Tonwiederholung danach entsteht hier keine ununterbrochene Rotation.

<sup>139</sup> Vgl. Partitur S. 375 f. bzw. Klavierauszug S. 226 f.

Interessant ist, dass sich die hier erklingende konkrete Konstellation der drei Tonhöhen *as-g-fis* mit einer anderen, speziellen Erscheinungsform des tonumschreibenden Kreismotivs in Verdis weiterem Schaffen auffallend oft verbindet. Dies ist hier jedoch nicht nachvollziehbar. In dieser speziellen Erscheinungsform, welche mehrere Male auf denselben genannten Tonhöhen basiert, entsteht infolge des Auslassens der mittleren Tonhöhe an der „Schnittstelle“ zweier Dreiton-Motive eine verminderte Terz – wie dies im späteren Unterkapitel *Chromatisches Kreisen mit zusätzlichem Charakterzug der verminderten Terz* erläutert wird.

The image shows a musical score for the character Fiasco. The notation is in bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "Pian - go, pian - go, per - ché mi par - la in te del cie - lo,". The score includes a trill over the first "go" and a triplet of eighth notes over "per - ché". Above the staff, there are two boxes indicating instrumentations: "+ Ob., Cl., Fg., Cor., Str., Doge" and "Str., Doge".

Abb. 5 – 34 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

### 5.1.3 Chromatische tonumschreibende Kreismotive in Verdis weiterem Schaffen

Das tonumschreibende Kreismotiv in chromatischer Form, auf dessen Erscheinung in der orchestralen Einleitung zu Leonoras Arie „Madre, pietosa, Vergine“ im zweiten Akt von *La forza del destino*<sup>140</sup> bereits Marco Beghelli in Zusammenhang mit klagenden Ausdrucksformen hingewiesen hat<sup>141</sup> (und auf welches noch im späteren Verlauf der Dissertation Bezug genommen wird), nimmt später in der Oper eine vielleicht noch auffallendere Position am Schluss von Leonoras *Melodia* im vierten Akt derselben Oper<sup>142</sup> ein (Abb. 5-35, Oberstimme des unteren Systems), gespielt vom ersten Fagott, den Hörnern, der ersten Posaune und den Celli. Leonoras gesamte Arie, in der die Protagonistin ihr Unglück, ihre Trauer, ihre Qualen besingt und beklagt, dass all das nur durch den Tod erlöst werden könne, wird von Schmerzhaftem durchdrungen; auch diejenigen, die ihr Elend durch die auf dem Felsen hinterlassene Nahrung nur verlängern, sollen verflucht sein – singt sie verbittert vor ihrem (hier) letzten Wort „maledizione“. Während sich in Hinsicht auf den

<sup>140</sup> Vgl. Partitur S. 209 bzw. Klavierauszug S. 120.

<sup>141</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 61 (Notenbsp. ebd.).

<sup>142</sup> Vgl. Partitur S. 586 (Fg. und Blechbläser) bzw. Klavierauszug S. 351.



melodischen Faktor das tonumschreibende Kreismotiv konstatieren lässt, haben die betroffenen Takte bezüglich der Harmonik auch eine tonartbestätigende (und zugleich fast ornamentale) Funktion für die erreichte b-Moll Tonika im orchestralen Nachspiel.

Abb. 5 – 35 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4

Frühere Beispiele für tonumschreibende Kreismotive mit der Konnotation mit dem Schmerzhaften lassen sich aber bereits in der ersten Schaffensperiode des Komponisten auch über die oben erwähnten Beispiele aus *I Lombardi* und *Il corsaro* hinaus beobachten.

Wenn Massimiliano im dritten Finale von *I masnadieri*<sup>143</sup> erzählt, dass er, als ihm vom Tode seines Sohnes Carlo berichtet wurde, in Ohnmacht fiel („Un ignoto, tre lune or saranno...“), wird durchgehend ein chromatisch kreisendes Motiv – nicht weniger als neun Mal – von den Bratschen und den Celli hörbar (Abb. 5-36). Dieses mündet dann jedes Mal in Tonrepetitionen der letzten Tonhöhe des Motivs – wodurch keine unmittelbare Rotationsbewegung, sondern ein Verweilen auf einem Quartsextakkord in der jeweils zweiten Hälfte des Taktes entsteht. (Das Motiv weist nur ein einziges Mal eine sich von den weiteren acht Motiven unterscheidende Tonhöhenkonstellation – um einen Halbton tiefer – auf.)

Abb. 5 – 36 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 3

<sup>143</sup> Vgl. Partitur S. 356 f. bzw. Klavierauszug S. 206 f., T. 172 ff.

Weitere Gestalten des satztechnischen Phänomens in Verbindung mit der besagten Konnotation lassen sich an der von den Celli und den Fagotten unterstützten melodischen Wendung *a-gis-a-b* in der Partie des Massimiliano mit dem das Weinen andeutenden Text „ach chi per me, chi piangerà?“ im *Duettino e Quartetto Finale* des ersten Akts in derselben Oper beobachten<sup>144</sup> (Abb. 5-37 A). Da in den besagten Stimmen zwischen den beiden Gestalten eine kurze Pause vorhanden ist, entsteht in der rotierenden Bewegung eine kurze Unterbrechung.

T.45

Massimiliano: 

ah chi per me,                      chi pian - ge - rà?

Abb. 5 – 37 A G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 1

Die Rotationsbewegung lässt sich jedoch durch den gesamten melodischen Kontext konstatieren, insofern als das kreisende Motiv in seiner um eine Quinte höheren Variante in direktem Anschluss einen „Nachhall“ bildet (Abb. 5-37 B). Dieser wird von Amalia gesungen und melodisch von der Flöte, der ersten Oboe, der ersten Klarinette und den ersten Violinen unterstützt. Er wird in Form einer Abwechslung zwischen den Registern des Motivs hörbar; dies führt jedoch dazu, dass die durchgehende Rotation auch in einem anderen Punkt unterbrochen wird: Die lineare Konstitution der um die Quint höheren Erscheinungsform ist durch die Harmonik „gezwungen“, ihre letzte (vierte) Note nicht in einer um Halbton aufwärts fortschreitenden Note erklingen zu lassen, sondern der Harmonik der dritten Zählzeit – bzw. der nächsten ersten – entsprechend auf dem *e* zu bleiben bzw. zum *g* zu springen und als Bestandteil der a-Moll- bzw. A<sup>7</sup>-Harmonien zu fungieren.

<sup>144</sup> Vgl. Partitur S. 114 bzw. Klavierauszug S. 61, T. 45. Anm.: Eine Erweiterung zu fünf Tönen durch Hinzufügung eines weiteren senkenden Halbtones lässt sich in der Stimme des Fagotts beobachten.

Abb. 5 – 37 B G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 1

Hinsichtlich der Konnotation mit den Tränen lässt sich die folgende Stelle im ersten Akt von *La Battaglia di Legnano*<sup>145</sup> benennen (Abb. 5-38). Bezüglich der Struktur und der Positionierung des tonumschreibenden Kreismotivs ähnelt die Stelle dem oben aus *I masnadieri* zuerst zitierten Beispiel (Abb. 5-36) insofern, als das chromatische Kreisen – in den zweiten Violinen und den Bratschen – auch hier in der ersten Hälfte eines wiederholten Taktes veranschaulicht wird, während die zweite Takthälfte auf das wiederholte Auftreten des Motivs „warten muss“. Gleichzeitig ist dieses Zitat auch ein Beispiel für die seltenere Verwendung des besagten Motivs: es tritt am Beginn der *Cavatina* in einer Dur-Harmonisierung (mit halbtöniger Umschreibung der Quinte auf der Tonika) auf. Trotz Dur-Beginn ist die Trauer als Konnotation eindeutig erkennbar: Lida singt von ihrem Unglück, in dem sie schon oft Gott um den Tod angefleht habe („Quante volte come un dono al Signor la morte ho chiesta!“). Das Schmerzhafte des Inhalts lässt sich auch dadurch erkennen, dass die Augen der Protagonistin mit Tränen gefüllt sind – wie dies aus der Beschreibung in der Partitur um etliche Takte vorher hervorgeht<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> Vgl. Partitur S. 140 ff. bzw. Klavierauszug S. 56 ff., ab Ziff. 23.

<sup>146</sup> „I suoi occhi riempionsi di lagrime: le donne, onde concedere libero sfogo al suo cordoglio, si aggruppano in fondo.“ Partitur S. 140 bzw. Klavierauszug S. 56.

Andante ♩ = 50

Lida

Quan-te vol - te co - me un - do - no al Si-

Abb. 5 – 38 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 1

In Anbetracht der bisherigen Beispiele können wir davon ausgehen, dass das tonumschreibende Kreismotiv bereits in Verdis früher Schaffensperiode mit Schmerz, Klage und Sorge konnotiert war. Als letztes Zitat aus Verdis Frühschaffen sei an dieser Stelle auf das Terzett im dritten Akt in *I Lombardi alla prima crociata*<sup>147</sup> hingewiesen, wo Giselda ihren tödlich verwundeten Geliebten Oronte versorgt und in ihrer Verzweiflung Gott anklagt (Abb. 5-39). Über die hier abgebildeten Motive mit Umschreibung von *h* hinaus erklingt die besagte Gestalt wenig später auch mit beginnendem *fis* um eine Quinte höher – ebenfalls in den ersten Violinen<sup>148</sup>. Trotz nicht „nahtloser“ Wiederholung in einer ununterbrochenen melodischen Rotation ist das tonumschreibende Kreismotiv mit chromatischer Umschreibung des fünften melodischen Skalentones in e-Moll deutlich zu erkennen.

(con impeto)

Giselda

Tu la ma - dre mi to-glie - sti, m'hai ser-

Abb. 5 – 39 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 3

<sup>147</sup> Vgl. Partitur Akt 3, S. 28 ff. bzw. Klavierauszug S. 264 f.

<sup>148</sup> Vgl. Partitur Akt 3, S. 30, Ziff. 34. bzw. Klavierauszug S. 265.

Wie bereits an früherer Stelle der Arbeit angedeutet wurde, stellt diese melodische Gestalt im dritten Akt von *I Lombardi* in Ingrid Czaikas Studie den „Schlangen-Gestus“ dar, den Czaika – hier wie in der gesamten Oper – auf Paganos Handlungen und seinen Charakter bezieht<sup>149</sup>. Die Konnotation erklärt die Autorin als Ankündigung des später hinzugekommenen Eremiten (Pagano): „Der Schlangen-Gestus dient also quasi als Ahnung, nicht in erster Linie der Illustration der gegenwärtigen Aussage, also Giseldas Fluch, sondern auf einer unterschwelligeren Ebene der Ankündigung der nächsten Szene.“<sup>150</sup> Mit der in der Studie dargestellten Erläuterung des „Schlangen-Gestus“ stimmt diese Auffassung überein: „Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch der Hinweis, dass der Schlangen-Gestus nur in Verbindung mit Pagano vorkommt; in Szenen, die in keiner Verbindung mit diesem Handlungsstrang stehen, gibt es keinerlei derartige musikalische Elemente“<sup>151</sup>.

Außer diesem für die ganze Oper als Verknüpfung des „Schlangen-Gestus“ mit Pagano geltend gemachten Gesamtkonzept scheint jedoch kein Grund vorhanden zu sein für eine Annahme, dass sich die hier erklingende Musik nicht auf den mit ihr immerhin zeitgleich gesungenen Text Giseldas beziehe, sondern auf den erst späteren Auftritt des Eremiten, der Giseldas Gottesanklage beanstandet. Dass die Musik im *Allegro risoluto* und bei einem interpretatorischen Hinweis auf eine stürmische Vortragsweise (*con impeto*) gespielt wird, schließt das gleichzeitige Vorhandensein von Schmerz und Klage nicht aus – wie sich dies z.B. auch bei Ebolis „Ah, la lionne au coeur est blessée!...“ bereits beobachten ließ. Giselda richtet ihre Worte in Sorge um den sterbenden Oronte an Gott, der ihr die Mutter weggenommen und sie für unglückselige Tage bewahrt habe („Tu la madre mio togliesti, m’hai serbata a di funesti...“). Trost für ihre Tränen sei nur diese Liebe [zu Oronte, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit], die er ihr nun auch wegnehme („Sol conforto è al pianto mio questo amor, e il toglia a me...“). Sie schließt ihre wütende Klage mit „Tu crudel...“ – wodurch sie Gott als grausam bezeichnet. Wie dies auch an zahlreichen weiteren Stellen mit dem tonumschreibenden Kreismotiv in Verdis Schaffen nachzuvollziehen ist, vergegenwärtigt auch diese Erscheinung des Motivs in chromatischer Form nach Ansicht der Autorin der vorliegenden Arbeit vor allem Schmerz und Klage. In dem Moment, in dem Giselda ihre Aussage beendet und Pagano (als Eremit) zu Wort kommt, verstummt das tonumschreibende Kreismotiv und erklingt auch bis zum Schluss des dritten Akts nicht mehr.

<sup>149</sup> Vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 58 f.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd., S. 59.

In Verdis mittlerem Schaffen können wir für das chromatisch tonumschreibende Kreismotiv und seine Konnotation mit Schmerz und Klage – unter anderem – die Partie der Mina im ersten Akt in *Aroldo*<sup>152</sup> beobachten, wenn die Protagonistin ihrer schmerzhaften Reue („ohimè! che feci mai! Ohimè! ohimè!“) bei dem noch zu weiteren Sechszehntelpaaren aufgeteilten chromatischen Kreisen der ersten Violinen Ausdruck verleiht.

Ebenso auffällig sind jedoch auch die in Verbindung mit direkt anschließenden ganztönigen „Seufzern“ auftretenden chromatischen (und später diatonischen) tonumschreibenden Kreismotive des Englischhorns und des Solo-Cellos (später auch durch Flöte, Klarinette und die ersten Violinen ergänzt) am Schluss derselben Oper<sup>153</sup> (Abb. 5-40), wenn Aroldo – der von Briano und Egberto dazu aufgefordert wird, seiner Frau Mina zu vergeben – seine Tränen nicht mehr zurückhalten kann („Le lagrime frenar non so!“).

The image shows a musical score for Act 4 of Verdi's *Aroldo*. It consists of three vocal staves (A., E., B.) and a piano accompaniment. The vocal lines contain lyrics in Italian, such as "(Le la - gri - me fre - nar, fre - nar non - zò. Per - do - na. Per - do - na." and "Per - do - na." The piano accompaniment features a prominent chromatic motif in the right hand, often marked with a '6' and a '3' (triplet), and a similar motif in the left hand. The score is in a minor key and includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'.

Abb. 5 – 40 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 4

Hierhin gehören auch die in sehr schnellen Zweiunddreißigsteln kreisenden Streicher-Motive im zweiten Akt von *Un ballo in maschera*<sup>154</sup> bei Renatos Enttäuschung – allerdings weint dabei auch Amelia mit ihren kleinen halbtönigen „Seufzer“-Gesten –, wenn er das Liebesverhältnis zwischen seiner Frau und seinem Freund entdeckt (Abb. 5-41 A). Wir werden bei dieser Verwendung des tonumschreibenden Kreismotivs unmittelbar an jenes im zweiten Akt von *Simon Boccanegra* (Abb. 5-30) erinnert, welches bei Simones Schrei „O

<sup>152</sup> Vgl. Partitur S. 89 bzw. Klavierauszug S. 22.

<sup>153</sup> Vgl. Partitur S. 565 bzw. Klavierauszug S. 237; sowie Partitur S. 568 bzw. Klavierauszug S. 239 f.

<sup>154</sup> Vgl. Partitur S. 331 ff. bzw. Klavierauszug S. 185 f.

crudele destino!“ in Bezug auf das grausame Schicksal erklingt, so dass der ähnliche Inhalt eines Schmerzensausdrucks ziemlich offensichtlich ist. (Man beachte auch hier wieder den „Aufschrei“ als kleine Sexte nach dem Kreisen.)

The image shows a musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The top staff is for Amelia, marked '(piangente)'. The middle staff is for Renato, marked 'pp'. The bottom two staves are for piano accompaniment. The lyrics for Amelia are: "A chi nel mon-do cru-del piú ma-i,". The lyrics for Renato are: "Co-si mi pa-ga se l'ho sal - va-to! ei m'ha la". The piano part features a prominent chromatic tremolo in the first violin part, which is highlighted with boxes in the image.

Abb. 5 – 41 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2

Des Weiteren sind auch jene Gestalten zu erwähnen, die am Schluss in der Arie der Amelia am Beginn des dritten Akts in derselben Oper<sup>155</sup> ihren Schmerz als chromatische Kreismotive mit Tremoli der ersten Violinen verdeutlichen.

In *Un ballo* findet sich außerdem auch im Quintett des dritten Akts<sup>156</sup> ein tonumschreibendes chromatisches Kreismotiv; dieses ist in Amelias Stimme beim Textteil „nobile ferma la...“ (Abb. 5-41 B) bzw. in den ersten Violinen zu hören. Amelias großer Schmerz, der sich auch in der Verknüpfung mit vorherigen „pendelnden“ Klage-Gesten und zwei langen chromatischen Lamento-Linien ausdrückt, entsteht angesichts ihrer Erkenntnis, dass Riccardo seine Ermordung auf dem Maskenball droht – und dass sie selbst dafür den Namen des Mörders aus der Vase ziehen musste. Es treten zunächst zwei synkopierte Erscheinungen des tonumschreibenden Kreismotivs von unterschiedlichen Ausgangstönen, aber in derselben melodischen Phrase auf, worauf auch die Rotation folgt, die durch die direkte Wiederholung des Motivs in Achteln entsteht. Gleichzeitig erweckt die melodische Wendung dadurch, dass sie in der Singstimme erklingt, den Eindruck einer verzierenden melodischen Ausdehnung (die auch hier wieder in die kleine Sexte als schmerzliche *Exclamatio* mündet).

<sup>155</sup> Vgl. Partitur S. 372 f. bzw. Klavierauszug S. 208.

<sup>156</sup> Vgl. Partitur S. 427 bzw. Klavierauszug S. 240.

Am. *scrit - to i - ne - so - ra - to, su cui del cor più no - bi - le fer - ma la mor - te sta,*

Abb. 5 – 41 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3

Im Spätschaffen Verdis meldet sich in der *Messa da Requiem* eine vom Komponisten bevorzugte Tonhöhenkonstellation in Verbindung mit dem chromatisch kreisenden Motiv. Dass sich eine – andere – bevorzugte konkrete Tonhöhenkonstellation in Zusammenhang mit dem kreisenden Motiv bei Verdi überhaupt konstatieren lässt, betrifft, wie an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit zu sehen sein wird, jene Variante des chromatisch kreisenden Motivs, welche bei Auslassung eines mittleren Tones mit dem charakteristischen Intervall einer verminderten Terz in Erscheinung tritt. Dies ist aber – um dem späteren, dies thematisierenden Unterkapitel vorzugreifen – werkübergreifend und unabhängig von den Schaffensperioden zu registrieren. Währenddessen scheinen die meisten der kreisenden chromatischen Motive im *Requiem* mit den Tonhöhen *des-c-h-c* (von verschiedenen Ansatzpunkten der erwähnten drei möglichen Tonhöhen aus) innerhalb dieser bestimmten Komposition aufzutreten.

So ist das tonumschreibende Kreismotiv in der besagten Tonhöhenkonstellation nicht nur in *Ingemisco*<sup>157</sup> im Teil *Dies irae* in Triolen zu hören, wenn es von den zweiten Violinen gespielt wird, während der Tenor-Solo auf einem langen Liegeton in der Höhe „verharrt“ (Abb. 5-42), sondern auch im Solo-Bass, dem Fagott und den Celli im *Offertorio*<sup>158</sup>, wo allerdings der letzte chromatische Schritt auf einen Ganzton abgeändert wird (Abb. 5-43). In beiden Fällen ist das chromatische Kreisen allerdings in einer nicht ganz konsequenten Folge der Tonhöhen vorhanden. Was die lineare Beschaffenheit der weiteren Stimmen in beiden Beispielen betrifft, sei auch an dieser Stelle auf die mit dem chromatischen Kreisen gleichzeitige Verwendung des diatonischen Kreisens hingewiesen – was im anschließenden Unterkapitel *Das tonumschreibende Kreismotiv in diatonischer Form* näher erörtert wird.

<sup>157</sup> Vgl. Partitur S. 97 bzw. Klavierauszug S. 86, T. 491-492. Es sei angemerkt, dass hier anstatt eines konsequent mit oberen und unteren Wechselnoten verlaufenden Kreisens an jeder zweiten Triolenbewegung das halbtönige Motiv *c-h-c* erklingt.

<sup>158</sup> Vgl. Partitur S. 137 bzw. Klavierauszug S. 118 f., T. 56-58 sowie 60.



a tempo  
f

T. sta - 3 - ens in par - te

f

Abb. 5 – 42 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Dies irae* (Ingemisco)

M.S. e - - as, e - as tar - ta - rus, ne ca - dant

T. -as, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant

B. tar - ta - - rus, ne ca - dant, ne ca - dant

dim. p più piano

pp p ancora più piano

Abb. 5 – 43 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Offertorio*

Am meisten exponiert erscheint das chromatische Kreisen auf den genannten gleichen Tonhöhen jedoch im *Dies irae*<sup>159</sup> bei der nachdrücklichen Wiederholung der Worte „Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla“ im Bass des Chors (Abb. 5-44). Das Zitat unterscheidet sich teilweise von den beiden anderen im Ausdruck. Wenngleich in Zusammenhang mit dem Text über den Tag des Jüngsten Gerichts darauf hingewiesen werden muss, dass der Aspekt Furcht (hier hervorgerufen durch den gesamten musikalischen Kontext) auch an etlichen weiteren Stellen in Verdis Schaffen bei der Verknüpfung mit dem chromatisch kreisenden Klage-Motiv als mitenthaltener thematischer Aspekt beobachtet werden kann, ist die Situation hier dennoch eine teilweise andere: Die Nachdrücklichkeit

<sup>159</sup> Vgl. Partitur S. 28 f. bzw. Klavierauszug S. 30, T. 39-43.

durch die vereinzelt Akzentuierungen und die Dynamik – unterstützt wird der Chor-Bass von einem vollbesetzten Orchester in *ff* – beherrscht den Klang derart intensiv, dass die Furcht in der Konnotation eindeutig dominiert und das Schmerzhafte gleichsam in den Hintergrund gedrängt wird.

The image shows a musical score for the 'Dies irae' section of Verdi's Requiem. It includes vocal staves for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.), and a piano accompaniment. The lyrics are: 'di - es, di - es i - rae. Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet sae - clum in fa -'. The piano part is marked 'pesante' and 'marcate'. The bass part is marked 'marcate'.

Abb. 5 – 44 G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Dies irae)

Noch einmal ist das chromatische Kreisen bei der Wiederholung von *Dies irae* – in den Formteil *Libera me*<sup>160</sup> integriert – und dabei auf genau den gleichen Tonhöhen wie in Abb. 5-44, aber bei teilweise verändertem Rhythmus und Text hörbar.

Nichtsdestotrotz existieren im *Requiem* auch weitere Tonhöhenkonstellationen des Motivs wie jenes zweimalige *fis-g-as-g*-Kreisen der Flöte (unterstützt von Sechszehnteln der ersten Violine durch gleichzeitige Ansatzöne der Viertel-Tonhöhen), das im Teil *Libera me*<sup>161</sup> bei den Worten „Tremens factus sum ego“ des Solo-Soprans in Erscheinung tritt. Ebenfalls ist die Rückkehr von *Dies irae*<sup>162</sup> in *Libera me* zu nennen, wo das chromatische Kreisen auch zweimal hintereinander als *f-e-f-ges-f* im Chor-Bass, in den Fagotten und den Posaunen erklingt. Der anhand des Textes nachvollziehbare Ausdruck ist auch an diesen Stellen in erster Linie von der Furcht charakterisiert, die musikalische Verwirklichung mit der – an beiden Stellen – sehr leisen Dynamik und der deutlich sparsameren Besetzung als

<sup>160</sup> Vgl. Partitur S. 219 f. bzw. Klavierauszug S. 201.

<sup>161</sup> Vgl. Partitur S. 205 f. bzw. Klavierauszug S. 192, T. 20-22.

<sup>162</sup> Vgl. Partitur S. 227 bzw. Klavierauszug S. 206.

in Abb. 5-44 lässt jedoch den Aspekt von Schmerz und Klage als mitenthaltene Komponenten wieder viel eher zu.

#### 5.1.4 Das tonumschreibende Kreismotiv in diatonischer Form

Wie bereits mehrmals in der vorliegenden Arbeit erwähnt, kann das tonumschreibende Kreismotiv – wie Klage-Gestalten überhaupt – nicht nur chromatisch, sondern auch diatonisch in Erscheinung treten, und zwar häufig mit Konnotationen, die mit den in der chromatischen Version registrierten Konnotationen vergleichbar sind. Eine diatonische Beschaffenheit bedeutet zwar im überwiegenden Teil der Fälle auch eine Beteiligung des Halbtones, aber in einer Kombination mit Ganztönen. (In einem der Beispiele kann auch die Intervallkombination zweier sukzessiver Ganztöne beobachtet werden, vgl. Abb. 5-47). Welches Intervall den Ganztonschritt in der Intervallkonstellation eines diatonisch kreisenden Motivs bildet, hängt von der Position des Motivs in der jeweiligen Tonalität – daher auch von der Position der Halbtöne in der jeweiligen Tonart – ab. Im Duett des Titelhelden und der Lady im ersten Akt von *Macbeth* sorgt die Tonhöhenversetzung des am Anfang und am Ende nur chromatisch kreisenden Motivs, wie wir es später auch detailliert sehen werden (Abb. 5-66), für eine mitunter diatonisch erscheinende Version desselben<sup>163</sup>. Sehr deutlich kann an diesem Beispiel nachvollzogen werden, dass dafür, ob ein tonumschreibendes Kreismotiv in chromatischer oder diatonischer Form dargestellt wird, die melodische Position des Motivs in Abhängigkeit von der Halbton-Ganzton-Relation und den Alterationsmöglichkeiten in der jeweiligen Tonalität ausschlaggebend ist. Der grundsätzliche musikalische Ausdruck als besorgtes Gedankenkreisen ändert sich auch bei den zu diatonisch veränderten Intervallkonstellationen nicht.

Am meisten treten diatonische tonumschreibende Kreismotive als sequenzierte oder als durch die Intervallverwendung anderweitig gefärbte Wiederholung einer vorangehenden chromatischen Version in einem zusammengehörenden musikalischen Abschnitt in Erscheinung. Somit wird auch noch einmal der bereits angedeutete Sachverhalt formuliert, dass Konnotationen mit dem diatonischen Motiv vorwiegend dann zu beobachten sind, wenn

---

<sup>163</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 147 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 89 f., T. 113 und 115-119. Abb. 5-66 (weiter unten) stellt die Takte 112-116 und dabei den Wechsel vom chromatischen zum diatonischen Begleitmotiv dar. Vor und nach dem Abschnitt von T. 113-119 wird das Motiv in chromatischer Version hörbar. Ebenso sind die am Ende des sich anschließenden *Andantino*-Abschnitts (3/8) im Englischhorn und in der Klarinette erscheinenden diatonisch kreisenden Motive (T. 229-230) auf dasselbe, zunächst chromatisch und dann auch diatonisch kreisende Motiv zurückzuführen.

dieses in einer Art von Wiederholung erscheint. Auch in diesem Zusammenhang erweist sich also das mehrmalige Auftreten des tonumschreibenden Motivs als relevant für die Wahrnehmung der Bewegungsart, die sich somit für die Konnotation mit Schmerzhaftem in Verbindung mit der Wiederholung als entscheidender herausstellt als selbst die Art der Intervallverwendung als Halb- oder Ganzton. Dass ein vergleichbarer Ausdruck auch mit der vereinzelt erscheinenden Form konnotiert ist, kommt zwar auch bei den diatonischen tonumschreibenden Kreismotiven öfters (auch in *Simon Boccanegra*) vor – was wir im Folgenden auch gleich nachvollziehen können –, in diesem Zusammenhang über eine verallgemeinerte und symptomatische Verknüpfung von satztechnischem Phänomen und außermusikalischem inhaltlichen Ausdruck zu sprechen wäre jedoch nicht adäquat.

#### 5.1.4.1 Diatonische tonumschreibende Kreismotive in *Simon Boccanegra*

Als eindringliches Beispiel demonstriert das Duett von Amelia und dem Dogen im ersten Akt von *Simon Boccanegra* – diesmal aus der ersten Version von 1857<sup>164</sup> – die zweifache Verwendung mit gleichem Ausdruck.

Im Duett lässt sich das tonumschreibende Kreismotiv in Amelias Stimme beim Textteil „Come triste a me dolente s'apprestava l'avvenir“ – welchem die Traurigkeit eindeutig innewohnt – sowohl als diatonische als auch als chromatische Formung hören. Im hier ersichtlichen Zitat (Abb. 5-45), dem bereits ein Abschnitt mit um ihren ersten Ton „verkürzten“ diatonisch und chromatisch kreisenden Klage-Motiven bei gleichem Text vorangeht, wird bei der Wiederholung von „come triste“ im Motiv die Veränderung der oberen Note – die gleichzeitig für die Darstellung eines im Motiv einbegriffenen akzentuierten „Seufzers“ verantwortlich ist – von *es* zu *e* nachvollziehbar. Dadurch entfaltet sich dieselbe ausdrucksstarke Wortbeziehung „come triste“ in zweifacher Version in demselben musikalischen und textlich-thematischen Kontext.

---

<sup>164</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 82 f.

A  
oh co-me tri - ste

D  
dis-pa - rir es-tin-to si - a del-la larva al dis-pa-

mezza voce

A  
a me do-len-te co-me tri - ste

D  
rir! se la spe-me, o ciel cle-men-te, ch'or sor-ri - de

Abb. 5 – 45 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1

Das Amelia-Doge Duett des ersten Akts stellt jedoch auch in der endgültigen Version von *Simon Boccanegra*<sup>165</sup> von 1881 ein Beispiel dafür dar, dass das tonumschreibende Kreismotiv sich zunächst mit diatonischer und dann auch mit chromatischer „Färbung“ hören lässt. Dies kann hier jedoch nicht in der Stimme der Amelia beobachtet werden, sondern als ein ab dem „Ah! se la speme...“-Einsatz des Dogen bis zum Schluss des gesamten 6/8 Abschnitts erklingendes Cello-Motiv, dessen erste diatonische Erscheinungen in Abb. 5-46 zu sehen sind<sup>166</sup>.

Dass das beschriebene Motiv sehr oft auch etwa als musikalische Abbildung des Kreisenden in Zusammenhang mit den grübelnden, ja schnell kursierenden, unruhig wirbelnden Gedanken eines Protagonisten vorkommen kann, wurde in der vorliegenden Arbeit bereits angedeutet. Obwohl dieser Zusammenhang erst in einem späteren Kapitel der vorliegenden Arbeit detailliert behandelt wird, muss hier aus arbeitsmethodischen Gründen auf die Thematik vorausgreifend Bezug genommen werden, um dabei auch die parallelen

<sup>165</sup> Vgl. Partitur S. 143 ff. bzw. Klavierauszug S. 88 ff.

<sup>166</sup> Bemerkenswert ist, dass die schnelle, kursierende Sechszehntelbewegung der Celli, die in semantischem Zusammenhang als etwa die schleunige Kopfarbeit gedeutet werden kann, andererseits in der „nur“ technisch-pragmatischen Definition von Cordell als „action-part“ benannt würde – so wird ein Instrumentalpart dann genannt, wenn er eine schnellere rhythmische Bewegung aufweist als die Singstimme bzw. die (sonstige) instrumentale Begleitung. Vgl. Cordell, *Orchestration*, S. 229. Siehe auch Paolo Russo: „Sonic Verdi. Per una analisi sonica del ‘Simon Boccanegra’“, in: Maria Chiara Bertieri und Alessandro Roccatagliati (Hrsg.): *Musica di ieri esperienza d’oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri* (= *Biblioteca musicale*, Bd. 15), Lucca (Liberia Musica Italiana) 2018, S. 255-269, hier S. 263.

Stellen in der früheren bzw. der endgültigen Fassung der Oper sowohl in Hinsicht auf die satztechnische Verwirklichung als auf die Konnotationen miteinzubeziehen.

Das besorgte Gedankenkreisen kann im Duett der endgültigen Version von 1881 in Verbindung mit der diatonischen Version beobachtet werden. Wir sehen hier ein von den weiter unten in diesem Zusammenhang behandelten Beispielen etwas divergierendes Zitat vor uns, insofern als der Aspekt Sorge an dieser Stelle in einem teilweise ins Positive gewendeten Ausdruck auf eine hoffend-bangende Facette fällt. Im Sujet stellt die Stelle die Unterhaltung des Dogen mit Amelia dar, wenn er durch Amelias Erzählung zum ersten Mal Verdacht schöpft, dass sie seine verlorene Tochter sein könnte. Er besingt das hoffend, aber auch genauso zagend zunächst für sich: Wenn die Hoffnung, die seine Seele jetzt anlächelt, ein Trug ist, dann soll er tot sein, sobald die Illusion verschwand („Ah! se la speme, o ciel clemente, ch’or sorride all’alma mia, fosse sogno!... estinto io sia della larva disparir!“).

Das Notenbeispiel in Abb. 5-46 vergegenwärtigt nur den Einsatz des Dogen mit dem diatonischen Cello-Motiv, während die chromatischen Erscheinungen erst später auftreten<sup>167</sup>. Man werde schon hier auch darauf aufmerksam, dass das innerliche Gedankenkreisen des jeweiligen Protagonisten durch in der Partitur optisch nachvollziehbare Angaben<sup>168</sup> verdeutlicht werden kann: Wie Gedanken auch bei weiteren Beispielen häufig als in Klammer gesetzter Text erscheinen, ist das auch hier bei den Gedanken des Dogen der Fall.

Abb. 5 – 46 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

<sup>167</sup> Für die chromatischen Motive vgl. Partitur S. 144, letzter Takt auf der Seite, zweites Sechszehntelmotiv; S. 145, T. 1 auf der Seite, erstes Sechszehntelmotiv sowie letzter Takt auf derselben Seite, erstes Sechszehntelmotiv; S. 147, T. 1 auf der Seite, erstes Sechszehntelmotiv bzw. Klavierauszug S. 88, T. 10 auf der Seite, zweites Sechszehntelmotiv; T. 11 auf der Seite, erstes Sechszehntelmotiv; S. 89, T. 1 auf der Seite, erstes Sechszehntelmotiv sowie T. 6 auf derselben Seite, erstes Sechszehntelmotiv.

<sup>168</sup> Je nach Notenausgabe kann entweder der Text in Klammer gesetzt oder der Hinweis *tra sè* bzw. *fra sè* für die Singstimme hingeschrieben sein.

Kommt man nun zum Vergleich noch einmal auf die entsprechende Stelle der ersten Fassung von *Simon Boccanegra* aus 1857 zurück, stellt sich dabei in ziemlicher Deutlichkeit heraus, dass das tonumkreisende Kreismotiv an dieser Stelle der Oper, ob chromatisch oder diatonisch, mit dem inneren Gedankenkreisen konnotiert ist. Die Verteilung der Motive ist divergierend, denn sie werden dort nicht dem Orchester zugeteilt, sondern von Amelia gesungen. Aber: Auch dort steht der Hinweis *fra sè* – gerade bei Amelias Beginn des kreisenden „come triste“-Motivs<sup>169</sup> (in Abb. 5-45 noch nicht abgebildet, da das Zitat schon eine um einige Takte weitere Stelle vergegenwärtigt); und auch der mit dem Motiv in Amelias Partie auftretende Text zeugt von ihren sorgenvollen Gedanken, insofern als der Ausruf darauf zielt, wie traurig sich die Zukunft für sie damals [als ihre Amme starb, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] vorbereitet habe („oh come triste a me dolente s'apprestava l'avvenir!“). Hier seien nun diese vorangehenden Takte angeführt (Abb. 5-47), welche bei der „für sich“-Angabe des Notentextes zugleich ein „Paradebeispiel“ für die Konstellationen in der Intervallzusammensetzung des sehr kurzen Motivs demonstrieren: die diatonische Version mit Beteiligung von Ganzton und Halbton (in der Abbildung: diat.A); die diatonische Version mit nur Ganztönen (diat.B), wo sich die Position des umschriebenen Tones auf den Beginn verlagert; und schließlich die halbtönige Version (chrom.).

Amelia  
(fra sè)

diat.A kl.2-gr.2      diat.A kl.2-gr.2      diat.A kl.2-gr.2      diat.B gr.2-gr.2      chrom.

Co-metrìste co-me triste a me do-len-te co-me tri-ste s'appres-ta-va s'ap-pres-ta-va l'av-ve-nir

Abb. 5 – 47 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1

Um zu der zweifachen – sowohl chromatischen als auch diatonischen – Verwendung eines tonumschreibenden Kreismotivs zurückzukehren: Beachten wir nun ein anderes Beispiel mit einer anderen Stelle aus *Simon Boccanegra*<sup>170</sup> (Abb. 5-48) für das unmittelbar in zwei Versionen in Erscheinung tretende Motiv.

Aus dem Text des (bereits vergifteten) Dogen bei seinem letzten Auftritt allein – vor Fioscos Auftritt im dritten Akt – ist Todessehnsucht<sup>171</sup> herauszuhören. Sein elegisches Meditieren über das Meer und sein Leben („Il mare!... il mare!...“) sowie auch die den

<sup>169</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 82.

<sup>170</sup> Vgl. Partitur S. 347 ff. bzw. Klavierauszug S. 214 f.

<sup>171</sup> Vgl. dazu auch Soparts Beschreibung zur Verschmelzung der Meeres- und Todes-Aspekten: „im III. Takt vereint sich seine Sehnsucht nach dem Meer mit dem Todesgedanken, wenn er in der 'Il mare'-Episode [...] – inmitten der Todesatmosphäre [...] – singt: 'perchè in suo [...] grembo non trovai la tomba?'“, Sopart, *Boccanegra*, S. 202.

Todeswunsch vermittelnde Frage, warum des Meeres Schoß nicht längst sein Grab geworden sei („Ah perchè in suo grembo non trovai la tomba?“), erklingen bei dem in Zweiunddreißigsteln kreisenden Motiv der Bratschen in einer Kombination von rein chromatischen Halbtönen und einer sofortigen Erweiterung zu einer Variante mit Beteiligung des Ganztones.

Abb. 5 – 48 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Dass das kreisende Motiv zugleich als eine Allusion auf die Wellenbewegung des Meeres – das hier eine relevante dramaturgische Bedeutung hat<sup>172</sup> – aufzufassen ist, lässt sich dabei nicht ausschließen. Es scheint jedoch für die Konnotation des Motivs mit dem Schmerz und der Klage viel signifikanter zu sein, dass Verdi genau die gleiche kompositionstechnische Anwendung des tonumschreibenden Kreismotivs bereits beim Ausdruck eines in seinem schmerzhaften Charakter vergleichbaren Inhalts im Sujet einer seiner frühen Opern für adäquat hielt. Wenn Doge Foscarini im ersten Akt in *I due Foscari*<sup>173</sup> (1844) allein bleibt und in seiner *Romanza* („O vecchio cor...“) seinen Schmerz besingt, wird das Motiv als erste Gestalt in der gleichen Konstellation von zunächst halbtöniger und in direktem Anschluss ganztöniger Version in der Flöte und Klarinette hörbar (Abb. 5-49). Dies

<sup>172</sup> Für eine dramaturgische Parallelität zwischen diesem Monolog, der sich mit dem Blick auf das Meer abspielt und dem Monolog des Fiesco im dritten Aufzug von Schillers Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* bzw. für die These, dass Verdi bei der Überarbeitung von *Simon Boccanegra* bei der Vorstellung, „monologische Schlüsselstellen mit dem Blick aufs weite Meer in Szene zu setzen“ von Schillers besagtem Drama beeinflusst gewesen sein könnte, vgl. den Beitrag von Anselm Gerhard: „Verdi, Hiller und Schiller in Köln. Ein unbeachtetes Albumblatt und die Frage möglicher Beziehungen zwischen ‚Die Verschwörung des Fiesco zu Genua‘ und ‚Simon Boccanegra‘“, in: *verdiperspektiven*, 1 (2016), S. 67-92, hier S. 83.

<sup>173</sup> Vgl. Partitur S. 122 f. bzw. Klavierauszug S. 46. Angemerkt sei, dass im Klavierauszug – das in der kritischen Ausgabe zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht existiert – die Relation zwischen der halb- und ganztönigen Verfärbung gerade andersherum erscheint als in der (bereits publizierten) kritischen Ausgabe der Partitur: Die erste Note der ersten Vierergruppe erscheint im „alten“ Klavierauszug Ricordi als ein *d*, während sich die erste der zweiten Vierergruppe auf ein *des* ändert.



stellt eine erstaunliche Ähnlichkeit dazu dar, was viele Jahre später bei der Todessehnsucht von Doge Boccanegra erklingt.

The image shows a page of a musical score for G. Verdi's opera *I due Foscari*, Act 1. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts on top and instrumental parts below. The vocal part for Doge is in the bass clef and includes the lyrics: "non ha, pian - gi pur tu, pian - gi pur tu, se il ci - glio più". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Si b), Bassoon (Fg.), Horn in D (Cor. in Do), Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vle.), and Cello/Double Bass (Vc. e Cb.). The score features various musical notations such as dynamics (ppp, pp, dolce), articulation (pizz.), and performance instructions (Solo, sottovoce). The time signature is 6/8.

Abb. 5 – 49 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 1

Man beachte über die Verwirklichung des tonumschreibenden Kreismotivs in seiner zweifachen Version hinaus auch die Entsprechung des Schmerzes und der Todessehnsucht der beiden Dogen mit Erwähnung des Grabes in ihrem Gesamttext. Doge Foscari singt unmittelbar vor dem F-Dur-Teil von seinem Herzen, das endlich so kalt sein solle wie das dieses empfangende Grab: „O vecchio cor, che batti come ai prim’anni in seno, fossi tu freddo almeno come l’avel t’avrà“; und direkt während der Kreismotive fordert er sein Herz zum Weinen auf, da sein Auge keine Tränen mehr habe („piangi pur tu, se il ciglio più lagrime non ha“). Übereinstimmend ist auch die Taktart 6/8, und als äußerst auffallend lässt sich auch die Ähnlichkeit der Melodien der beiden Dogen bezeichnen.

Auf die Schmerzlichkeit der besagten Stelle in *Simon Boccanegra* weist über den betrübten Text mit Todessehnsucht im Libretto hinaus auch die *Disposizione scenica* hin, insofern als darin der „Ausdruck von Traurigkeit, der auch in seinen Worten zu erkennen ist“<sup>174</sup>, beschrieben wird.

Die von Budden in zwei kurzen Hinweisen ansatzweise gezogene Parallelität zwischen der zuletzt angeführten Stelle aus *Simon Boccanegra* (Abb. 5-48) und der bezüglich der

<sup>174</sup> „[U]n senso die tristezza che trapela anche nell’accento delle di lui parole“. *Disposizione scenica* und Übersetzung (oben im Haupttext) in: Springer, *Boccanegra*, S. 654 f. Siehe auch Gerhard, *Profili melodici* (mit anderer Quelle der *Disp. scen.*), S. 79.

Dogenthematik des Sujets vergleichbaren Oper *I due Foscari* schlägt sich also nicht nur – oder sogar in erster Linie nicht – in den vom Autor erwähnten Aspekten nieder. Die von ihm in seiner Boccanegra-Analyse hervorgehobene Verbindung zu *Jacopo Foscari* (Sohn des Dogen Francesco Foscari) bezüglich der Erinnerungen an das Meer<sup>175</sup> sowie die in seiner Foscari-Analyse erwähnte spirituelle vorausdeutende Relevanz der Dogenfigur Francesco Foscari für die Dogenfigur Simon Boccanegra<sup>176</sup> möchte die Autorin der vorliegenden Arbeit nun ergänzen: Die vorhandene Ähnlichkeit zwischen den beiden Opern in Zusammenhang mit den Dogenfiguren schlägt sich deutlich auch an den in der vorliegenden Arbeit oben angeführten musikalischen Stellen, und zwar hinsichtlich der Anwendung eines satztechnischen Phänomens, das bei Verdi mit Konnotationen in Erscheinung tritt, nieder. Dies betrifft die in der Richtung, der Töne-Anzahl und teilweise auch den Intervallvarianten gleiche Anwendung des tonumschreibenden Kreismotivs, dessen Konnotation sich an den beiden Stellen in Zusammenhang mit dem Schmerzhafte und dem Todeswunsch als übereinstimmend nachvollziehen lässt. Die Aufmerksamkeit sei jedoch in dieser Beziehung viel eher auf den Todeswunsch des Dogen Francesco Foscari im ersten Akt als auf jenen des Sohnes Jacopo Foscari im dritten Akt gelenkt.

Was die erste Fassung von *Simon Boccanegra* betrifft, war die genannte Stelle mit dem kreisenden Motiv schon 1857 ebenfalls vorhanden<sup>177</sup>.

Das diatonische tonumschreibende Achtel-Motiv macht in *Simon Boccanegra* noch besonders an zwei Stellen auf sich aufmerksam – allerdings in Zusammenhang mit einem vereinzelt bzw. einem mit nicht direkter Wiederholung geschehenen Auftreten: im Solo der Bassklarinette in der Ratsaal-Szene im ersten Finale<sup>178</sup> und beim Weg zum Tode des verurteilten Paolo am Anfang des dritten Akts<sup>179</sup>. Beide Abschnitte mit ihren mehrfach kreisenden Motiven demonstrieren jedoch auch solche Konkretisierungsformen, die nicht oder nur zum Teil mit dem im vorliegenden Kapitel behandelten tonumschreibenden Kreismotiv übereinstimmen.

Durch die zwischen den einzelnen kreisenden Motiven – welche ohnehin nicht jedes Mal vom gleichen Ansatzpunkt aus erklingen – erklingende Musik entsteht in der

---

<sup>175</sup> „With burning temples the Doge drags himself to the arcade giving on to the terrace from which he can feel the wind from the sea – the sea that holds so many memories. For the moment he has become Jacopo from *I Due Foscari*.” Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 323 f.

<sup>176</sup> „Spiritually Francesco Foscari is the ancestor of that other Doge, but not of Venice, Simon Boccanegra.” Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 187.

<sup>177</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 217 bzw. Cordell, *Orchestration*, S. 212.

<sup>178</sup> Vgl. Partitur S. 237 ff. bzw. Klavierauszug S. 146 f.

<sup>179</sup> Vgl. Partitur S. 337 f. bzw. Klavierauszug S. 207.

Ratsaalszene keine durchgehende rotierende Bewegung in der Melodik, sondern das mehrmalige Auftreten von vereinzelt Motiven (Abb. 5-50). Eine Konnotation mit Klagendem könnte zwar durch den Text des Dogen, der die Präsenz des Verbrechers im Saal andeutet oder auch durch die Angst von Paolo indirekt wahrgenommen werden; dennoch ist die hiesige Wirkung sicherlich nicht mit jener von einem schmerzhaft-klagenden Ausdruck zu vergleichen. Auch, dass das Motiv von dem etliche Takte früher erklingenden „Pace“-Motiv mit teilweise gleicher tonumschreibender Wendung im Ensemble abzuleiten ist – wie dies von Budden<sup>180</sup>, Uwe Schweikert<sup>181</sup>, Harold Powers<sup>182</sup> sowie Edward T. Cone<sup>183</sup> festgestellt wird –, aber dennoch mit anderweitigem Inhalt und Ausdruck<sup>184</sup>, lässt das Vorhandensein einer für beide Stellen gleich geltenden Konnotation fraglich erscheinen.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Simon Boccaenegra*, Act 1. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line in bass clef and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo'. The vocal line begins with the text 'V'è in queste mu-ra un vil che m'o-de, e impalli-di-sce in volto'. The piano accompaniment features a prominent eighth-note motif in the left hand, which is boxed in several places. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). Performance instructions include 'sempre col canto' and 'cupo'. The second system continues the vocal line with 'già la mia man l'affer-raper le chiome. Io soil suo name... è nella sua pa-'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note motif, also boxed in several places.

Abb. 5 – 50 G. Verdi, *Simon Boccaenegra*, Akt 1

<sup>180</sup> Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 315.

<sup>181</sup> Vgl. Schweikert, *Wahre*, S. 87.

<sup>182</sup> Vgl. Harold Powers: „Simon Boccaenegra“ I.10-12. A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene”, in: *19th-Century Music* 13/2 (1989), S. 101-128, hier S. 115, Notenbeispiel auf S. 116. Die Gleichartigkeit der beiden Motive wird von Powers durch noch einen Hinweis unterstrichen. Die erste Erscheinung des „Pace“-Achtel-Motivs, welches im Gegensatz zur zweiten Erscheinung im nächsten Takt jetzt einen Terzsprung und keine durchgehende Sekundbewegung wie das Solo-Klarinetten-Motiv enthält, sei in einer vorausgehenden Idee von Verdi ebenfalls mit nur Sekundschritten vorhanden gewesen, so dass anstelle des jetzigen *dis* ursprünglich im Autograph ein ausgekratztes *eis* gestanden habe. Vgl. ebd., S. 115.

<sup>183</sup> Vgl. Edward T. Cone: „On the Road to 'Otello'. Tonality and Structure in 'Simon Boccaenegra'”, in: *Studi Verdiani* 1 (1982), S. 72-98, hier S. 91. Siehe auch Powers, *Boccaenegra*, S. 115.

<sup>184</sup> Budden spricht bei dem Vergleich des Klarinetten-Motivs mit dem „Pace“-Motiv der Amelia von „the dark obverse of the coin“, Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 315. Uwe Schweikert schreibt zu den beiden verwandten Motiven (mit unterschiedlichem Ausdruck): „So sind Liebe und Haß einander verschwistert.“ Schweikert, *Wahre*, S. 87.

Bei Paolos „Il mio demonio...“ im dritten Akt (Abb. 5-51) kann ein verdichtetes Ineinandergreifen von mehreren Kreismotiven – sowie auch Pendelmotiven – beobachtet werden. Diese lassen sich in der nur teilweise gleichen Linie der die Melodie begleitenden Instrumente (Fagott, Bratschen und Celli) noch mehr nachvollziehen als in Paolos Stimme; sie rufen aber mit den verschiedenen Ansatzpunkten und umschriebenen Tönen dennoch ebenfalls keinen Effekt einer durchgehenden, gleichmäßig rotierenden Bewegung hervor. Die einrahmenden Vierecke in der Abbildung fassen mehrere miteinander verzahnte Bildungen – mit eckigen kleinen Klammern und Buchstaben für die einzelnen Gestalten – zu je einer größeren rotierenden Einheit zusammen.

Dass hier die Konnotation mit einer Art Sorge, Schmerz und Betrübnis wahrgenommen werden kann, ist aufgrund der Situation, dass Paolo vor seiner Todesstrafe steht, auch trotz keiner durchgehenden Rotation eine Möglichkeit. Es sei auch auf die Mitbeteiligung des Aspekts Angeschlagensein, Hinfälligkeit hingewiesen, was sich als Konnotation eines Pendelmotivs erweist – wie dies bereits angedeutet wurde und im entsprechenden Kapitel an späterer Stelle der Arbeit noch detailliert erörtert wird. Auch der Inhalt von Paolos Aussage lässt die Konnotation mit physischer Hinfälligkeit erkennen, spricht er hier doch auch darüber, dass Boccanegra schon vor ihm selbst ins Grab wandere. Péter Pál Várnai verbindet das „schlangenhafte“ rotierende Motiv mit Rückkehr zum Ausgangston mit der Eifersucht und findet, dass diese Charakterisierung uns Zuhörern verrate, dass der Grund, der Paolo zur Verschwörung bewegt habe, seine Eifersucht wegen Amelia gewesen sei<sup>185</sup>. Diese Auffassung der Konnotation ist zwar möglich; eine umfassendere Deutung als Sorge – die sich hier auf ihre spezifische Art als Eifersucht konkretisiert – trifft hier jedoch in Hinsicht auf die mit dieser Konnotation viel häufiger in Verbindung stehende Verwendung des Motivs in Verdis Schaffen mehr zu.

---

<sup>185</sup> Vgl. Péter Pál Várnai: „Paolo Albiani. Il cammino di un personaggio“, in: *Studi Verdiani* 1 (1982), S. 63-71, hier S. 70 f. Várnai findet des Weiteren, dass hier [in Paolos Eifersucht, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] sogar der Schlüssel zum Verständnis von Paolos Charakter liege, vgl. ebd., S. 71. Zur Erläuterung der Eifersucht bzw. der „schlangenhaften“ Art der Melodie vgl. auch Ders., *Contributi*, S. 273.

Il mio de-mo-niomi cacciò fra l'ar-mi dei ri-vol - to-si e là fui col - to: ed o-ra mi condannaSi-

mon; ma da me pri-ma fui Boc - ca - ne - gra con - dan - na - to a mor - te.

Abb. 5 – 51 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

#### 5.1.4.2 Diatonische tonumschreibende Kreismotive in Verdis weiterem Schaffen

Auch in weiteren Kompositionen von Verdi sind zahlreiche Beispiele für die besagte kreisende Figur in nicht nur einer gänzlich halbtönigen Chromatik, sondern auch mit der Beteiligung von großen Sekunden zu hören.

Aus der späten Schaffensperiode sei hier ein demonstratives Beispiel aus der *Messa da Requiem*<sup>186</sup> angeführt. Die zwei Erscheinungsformen als diatonische bzw. chromatische tonumschreibende Kreismotive sind – ähnlich wie wir es in *Simon Boccanegra* beobachten konnten – auch gleich hintereinander hörbar, indem nach der eröffnenden diatonischen Version des Motivs die wie eine Beantwortung fungierende Imitation des Themas am Beginn von *Ingemisco* im Teil *Dies irae* chromatisch erklingt (Abb. 5-52). Die semantische Verknüpfung ist auch hier eindeutig: Der Text vergegenwärtigt zugleich eine

<sup>186</sup> Vgl. Partitur S. 92 f. bzw. Klavierauszug S. 83.

„Aufschlüsselung“ vom Hintergrund der Konnotation als Klage-Motiv, die durch das besagte Motiv sowohl halb- als auch ganztönig bei den Worten „Ich seufze wie ein Schuldiger“<sup>187</sup> vermittelt wird.

T. 447

Solo T. In - ge - mi - sco tam-quam re - - - us: cul - pa

Abb. 5 – 52 G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae (Ingemisco)*

Die gleiche Art von Konnotation mit Klagendem und Schmerzhaftem kann in den meisten Fällen ebenfalls beobachtet werden – und zwar auch in der frühen und mittleren Schaffensperiode. Eine solche Kombination von diatonischem und (später) chromatischem tonumschreibenden Kreisen hören wir im dritten Akt von *Il corsaro*<sup>188</sup> von den zweiten Violinen, wenn Gulnara davon singt, dass ihr Flehen um Corrados Leben umsonst gewesen sei, und Seid den Tod von Corrado fordere, sie aber ihn retten wolle (Abb. 5-53). Im hier zitierten Notentext erscheinen nur die diatonischen Motive; und ein mögliches durchgehendes Kreisen wird auch hier unterbrochen.

Andante mosso declamato

G. Se-id la vuo le: i

<sup>187</sup> Übersetzung in Nohl, *Kirchenmusiktexte*, S. 93.

<sup>188</sup> Vgl. Partitur S. 284 ff. (ab *Andante mosso*) sowie 299 ff. (auch in erweiterter Länge) bzw. Klavierauszug S. 152 f. sowie 155 f.

Abb. 5 – 53 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3

Wie bereits angedeutet, hat Marco Beghelli zum Orchestermotiv des Chors „Va pensiero“ im dritten Teil von *Nabucodonosor*<sup>189</sup> festgehalten, dass die Vergegenwärtigung von Klage an dieser Stelle in einer Dur-Tonart durch das Abwechseln von kleinen und großen Sekunden erfolge<sup>190</sup>. In derselben Oper begegnen wir jedoch auch einer weiteren Stelle, die uns verdeutlicht, dass auch die diatonische Form des tonumschreibenden Kreismotivs die Konnotation von Schmerz und Klage haben kann: Ein sehr eindringliches Beispiel für die gleichzeitige Verwendung beider Arten, der chromatischen (in der Abb. 5-54 mit C gekennzeichnet) sowie der diatonischen (gekennzeichnet mit D) wird durch die mit einem abschließenden Quartsprung bereicherten Cello-Sechszehntel-Motive bei Abigailles Sterben (Su me... morente...“ ersichtlich, wenn die Protagonistin in ihrem Abschied vor dem Tod in der letzten Szene um Verzeihung bittet<sup>191</sup>. Sowohl die Verknüpfung mit dem Schmerzhaften als auch die diatonische Anwendung des Motivs auf der Subdominante (ausgehend von deren Terz) sind offensichtlich.

<sup>189</sup> Vgl. Partitur S. 397 ff. bzw. Klavierauszug S. 269 ff.

<sup>190</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 63. Notenbsp. ebd.

<sup>191</sup> Vgl. Partitur S. 468 f. bzw. Klavierauszug S. 323 f.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Nabucodonosor*, Part 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "sa - ni - me... di - scen - da... il tuo per - do - no!". The piano accompaniment is in a bass clef with a key signature of one sharp. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand, with chords labeled D, D, C, C, C below it.

Abb. 5 – 54 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 4

Sehr gut nachvollziehbar ist an diesem Beispiel, dass bei der musterhaften Verwendung der sonst chromatischen melodischen Formel die diatonische Version bei dem subdominantischen a-Moll nicht anders vorstellbar wäre als mit der Beteiligung von *d* als Ganzton. Diese lineare Konstitution als diatonisches Motiv ist in den melodischen Tonabständen der aus der harmonischen Tonalität hervorgehenden Skalen begründet, welche sich in Abhängigkeit von der Korrelation von Funktionsharmonik und Melodik nur bedingt alterieren lassen. Eine solche generalisierende Auffassung über Konnotationen melodischer Gestalten, welche die Melodik vom harmonischen Geschehen separierend nur den Halbton für den schmerzhaften Ausdruck verantwortlich macht, wäre also verfehlt.

Auch bei dem folgenden Beispiel aus dem dritten Akt von *Alzira* müssen wir den Sachverhalt sehen, dass, obwohl das tonumschreibende Kreismotiv in seiner chromatischen Version zweifelsfrei öfter und ganz lange erklingt, es dennoch ebenfalls in diatonischen Konkretisierungsformen in Erscheinung tritt. Die unablässig erklingende chromatische Tonkonstellation, beginnend mit der unteren „Wechselnote“ *h* in den ersten Violinen, dominiert und trägt sicherlich auch entscheidend zu der düsteren, trostlosen Stimmung bei – an der Stelle bei Zamoros Eintritt (Abb. 5-55 A)<sup>192</sup>. Wenn (nur) diese Stelle von Marco Beghelli zitiert wird, weist der Autor auf Verdis Szenenbeschreibung in der Partitur hin, die Zamoros Eintritt mit traurigen Augen veranschaulicht<sup>193</sup>. (In die Abbildung 5-55 A wurde

<sup>192</sup> Vgl. Partitur S. 329 f. bzw. Klavierauszug S. 212 f.

<sup>193</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 64 (Notenbsp. 43 ebd). Der Autor beruft sich in seinem Text auf Zamoros „Augen voller dunkler Traurigkeit“, die in der von ihm zitierten Notenausgabe als „occhi pieni di cupa tristezza“ angegeben werden; in der hier verwendeten Ausgabe von Ricordi – The University of Chicago Press wird anstatt des Wortes „tristezza“, das Wort „mestizia“ angegeben (welches in der Bedeutung gleich ist). Vgl. auch die anschließende Anm.



dieser über die Notenzeilen ausgedehnte Text<sup>194</sup>, der länger andauert als das hiesige Zitat, nicht übernommen.)

*flebile e con semplicità*

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The vocal line is melodic and expressive, with a dynamic marking 'p' in the first system. The tempo/style marking 'flebile e con semplicità' is placed above the first system. The key signature has three flats and the time signature is 3/4.

Abb. 5 – 55 A G. Verdi, *Alzira*, Akt 3

Wenn wir aber die Musik gleichen Materials vom Beginn der Szene an hören, erscheinen in der dortigen orchestralen Einleitung auch diatonische Konstellationen (Abb. 5-55 B), deren Beschaffenheit in engem Zusammenhang mit dem harmonischen Verlauf und dessen Ansprüchen auf adäquate melodische Entfaltung steht. Dass bereits hier eine

<sup>194</sup> Vgl. Partitur S. 330 bzw. Klavierauszug S. 212 f.

Düsterheit der Szene musikalisch vermittelt wird, ist nicht nur an einem weiteren „klagenden“ satztechnischen Ereignis wie einem Lamento-Bass zu vernehmen, sondern auch an der Szenen- und Handlungsbeschreibung: Auch über der Orchestereinleitung mit den zwei diatonischen Motiven (Abb. 5-55 B) haben wir eine Beschreibung, die uns ein trauriges Bild vermittelt. Wir erfahren von einer schrecklichen Höhle („orrída caverna“), die eine schmale Öffnung hat, durch die ein Mondstrahl kaum Licht gibt, und in deren Winkeln sich die überlebenden Indios versteckt haben, die auf Otumbos Zeichen jetzt heraustreten<sup>195</sup>.

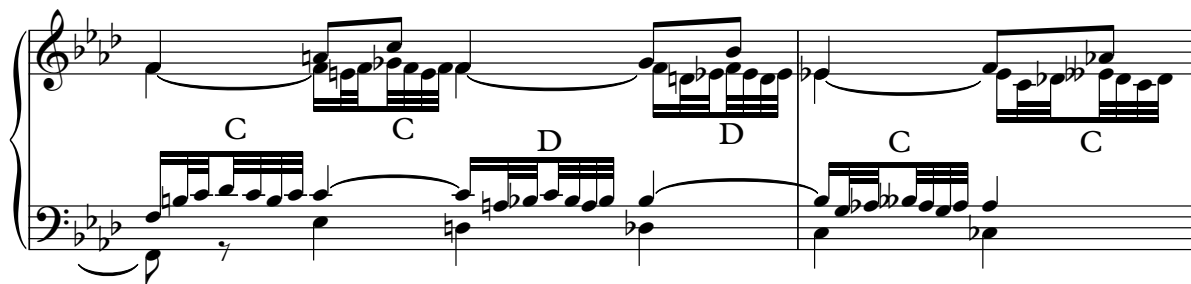
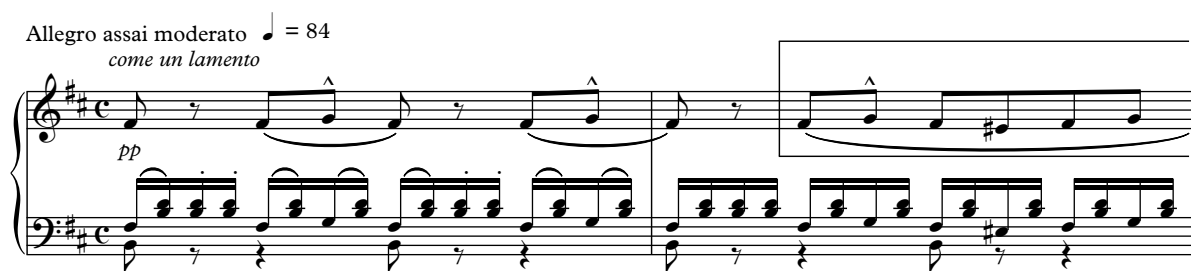


Abb. 5 – 55 B G. Verdi, *Alzira*, Akt 3

Die folgende das tonumschreibende Kreismotiv beinhaltende Stelle (Abb. 5-56 A) in der orchestralen Einleitung zu Leonoras Arie „Madre, pietosa Vergine“ im zweiten Akt von *La forza del destino*<sup>196</sup> wird auch von Beghelli in Zusammenhang mit dem schmerzhaften Ausdrucksgehalt genannt<sup>197</sup>.



<sup>195</sup> „Orrida caverna, appena rischiarata da un raggio di luna, che vi scende a traverso di un forame“. Des Weiteren vgl. auch die Szenenbeschreibung der Szene: „La scena resta vuota qualche tempo, indi s’inoltra Otumbo guardingo, e batte ad un aureo scudo, che pende sospeso; allora un avanzo degli sconfitti americani sbucca dalle parti più sinuose della spelonca, ov’erasi appiattato“. Vgl. Partitur S. 324 bzw. Klavierauszug S. 208.

<sup>196</sup> Vgl. Partitur S. 209 bzw. Klavierauszug S. 120.

<sup>197</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 61. (Notenbsp. 37 ebd.)

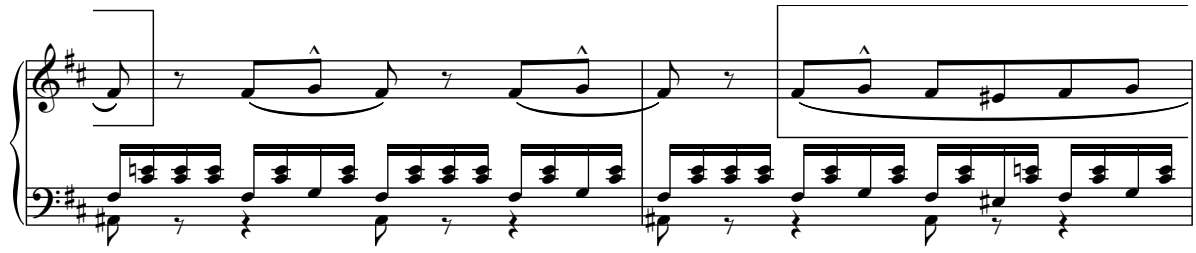


Abb. 5 – 56 A G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2

Wie oben bereits erwähnt, legt der Autor das Gewicht bei diesem und seinen ähnlichen Beispielen aus Verdis Schaffen nicht auf eine kreisende Melodieführung, sondern benennt die betreffenden Stellen unter dem Aspekt, dass der steigende Halbtonschritt in Kombination mit dem senkenden (hier als „segno doppio“ bezeichnet<sup>198</sup>) aufträte – was sich durchaus auch auf die weitere Motivik im Beispiel beziehen kann. Bei dieser Stelle macht er über Verdis Hinweis *come un lamento* hinaus auch auf das – in seiner Dissertation auch schon vorhin angeführte – Hauptthema (hier Abb. 5-56 B) aufmerksam, von dem die Stelle als direkte Ableitung anzusehen sei<sup>199</sup>. In den letzten Takten von Abb. 5-56 B sind die drei Tonhöhen in auf- und absteigender Kombination, die mit dem beginnenden Element von Abb. 5-56 A zunächst ohne Kreisen in Zusammenhang steht, auch gut erkennbar.



Abb. 5 – 56 B G. Verdi, *La forza del destino*, *Sinfonia*, Beginn

Während diese Aussagen des Autors zwar grundsätzlich als zutreffend aufzufassen sind, müssen wir jedoch auch beachten, dass gerade bereits die von ihm angedeutete *Sinfonia* – in ihren weiteren Takten – die diatonische Version des tonumschreibenden Kreismotivs verdeutlicht, in welchem aber nicht nur der Halbtonschritt, sondern auch der Ganztonschritt inkludiert ist (Abb. 5-56 C).

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd. Beghelli bezieht sich bei der Darstellung des Hauptthemas auf sein Beispiel 12 (aus der *Sinfonia* der Oper), vgl. dazu ebd., S. 52.



„Perduto!“ lässt sich eine Gestalt um eine kleine Terz (Dezime) höher mit Halbton und Ganzton hören (Abb. 5-57). Die Stelle war auch schon an der entsprechenden Stelle im Lina-Stankar Duett in *Stiffelio*<sup>203</sup> mit gleichem Text und den gleichen tonumschreibenden Kreismotiven in der gleichen Tonart und mit übereinstimmender Instrumentation zu hören.

Ancora un poco più vivo ♩ = 120

M.  
E.

Per - du - to!.per du - to!.. ep - pu - re ado-  
Or me - co ve - ni - te, il pian - to non va - le,

Abb. 5 – 57 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1

Ebenfalls in *Aroldo* übernommen wurde ein weiteres, längeres und schnelleres tonumschreibendes Kreismotiv in *Stiffelio*, das in den orchestralen Einleitungstakten am Beginn des dritten Akts in beiden Opern zu hören ist<sup>204</sup> (in Abb. 5-58 aus *Aroldo* abgebildet) und bei dem die diatonische Version der Gestalt abwechselnd mit deren ganz chromatischer Erscheinungsform von den Streichern gespielt wird.

<sup>203</sup> Vgl. Partitur S. 169 f. bzw. Klavierauszug S. 130.

<sup>204</sup> Vgl. *Aroldo*: Partitur S. 396 f. bzw. Klavierauszug S. 160; *Stiffelio*: Partitur S. 340 bzw. Klavierauszug S. 278.

Allegro assai mosso (♩ = 84)

Trb. Do  
Trbn.  
Vl.1  
Vl.2  
Vle.  
Vc. e Cb.

The score shows the beginning of a section. The brass instruments (Trb. and Trbn.) play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings (Vl.1, Vl.2, Vle., Vc. e Cb.) play a more complex rhythmic pattern. The dynamic is marked *f* (forte).

This block continues the musical score from the previous block. It shows the continuation of the rhythmic patterns for the brass and string instruments. The dynamic remains *f*.

Abb. 5 – 58 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 3

Erst um wenige Takte später wird Egbertos (bzw. in *Stiffelio*: Stankars) verzweifelter Ruf (*con disperazione*), dass er entehrt sei („Disonorato io son!“), von zwei solchen Takten eingerahmt, in denen die Flöten und die Violinen bzw. nur die Violinen ein ebenfalls in

diatonischer Version erklingendes schnelles tonumschreibendes Kreismotiv entfalten, dessen Fortsetzung in einen Aufgang mündet, der höher als sein Beginn endet (Abb. 5-59)<sup>205</sup>.

(con disperazione)

E. più non ti mer - to... Di-so-no-ra - to io son!... di -

*ff* *p*

Abb. 5 – 59 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 3

Beide genannten Stellen am Anfang des dritten Akts bilden dabei durch den Beginn mit der höchsten der drei Tonhöhen auch eine Verwandtschaft zu Pendelmotiven. Zur Vergleichbarkeit mit dem Pendelmotiv sei auch hier auf das Kollidieren mit seinen häufigen Konnotationen wie der Hinfälligkeit sowie dem Angeschlagensein hingewiesen. Diese können in naher Verwandtschaft mit dem hier wahrnehmbaren Ausdruck von Verzweiflung stehen – wenngleich die schnell kreisenden Motive in erster Linie einen der dramaturgischen Situation entsprechenden musikalischen Effekt hervorrufen. Dieser ist wohl auf die Vermittlung einer „hitzigen“ Wirkung ausgerichtet, die sich nicht nur mit der Aufregtheit von Egberto (Stankar), sondern auch mit dem Fliehen („Ei fuggi!“) von Godvino (Raffaele) assoziieren lässt.

Am Anfang des zweiten Akts<sup>206</sup> sind sowohl in der orchestralen Einleitung als auch an der Stelle, an der Mina (bzw. in *Stiffelio*: Lina) das Grab ihrer Mutter erblickt, ebenfalls diatonische Gestalten des tonumschreibenden Kreismotivs vorhanden. (Diese Stelle wurde bereits am Beginn des Kapitels aufgegriffen, vgl. dazu Abb. 5-3).

<sup>205</sup> Vgl. *Aroldo*: Partitur S. 400 f. bzw. Klavierauszug S. 161; *Stiffelio*, Partitur S. 343 bzw. Klavierauszug S. 280, T. 32-34.

<sup>206</sup> Vgl. *Aroldo*: Partitur S. 277 ff., S. 281 sowie S. 285 bzw. Klavierauszug S. 111 f. sowie S. 114; *Stiffelio*: Partitur S. 254 ff. sowie S. 259 bzw. Klavierauszug S. 212 f. sowie S. 217.

### 5.1.5 Die Konnotation mit (besorgtem) In-sich-Kreisen der Gedanken

Wie auch anhand der Vorwegnahme der weiter oben angeführten Stellen des Amelia-Doge Duetts des ersten Akts in beiden Fassungen von *Simon Boccanegra* beobachtet werden konnte, stellt sich das tonumschreibende Kreismotiv öfters dazu „zur Verfügung“, in Verknüpfung mit dem In-sich-Kreisen der Gedanken aufzutreten. Dies lässt sich sowohl bei der chromatischen als auch bei der diatonischen Anwendung des Motivs beobachten. Es kann mit schmerzlicher Färbung auftreten, aber auch ohne dass das Schmerzhaftes oder das Klagende im Vordergrund stehen. In letzterem Fall ist die Konzentration nur auf das Im-Innen-Gedachte, das Für-sich-Gesagte fokussiert.

In dem zuletzt erwähnten Modus lässt sich auch das tonumschreibende Kreismotiv am Ende des Prologs in *Simon Boccanegra*<sup>207</sup> beobachten. Der Aspekt Sorge kann in diesem Gedanken des Fiesco nur in einem sehr geringen Maße wahrgenommen werden – dabei ist es mehr Missmut, ein verbitterter Zweifel<sup>208</sup>, den er allerdings mitten im Getümmel für sich ausspricht, wenn seine letzte Äußerung im Prolog zu einem diatonisch kreisenden Motiv in den Celli und im Fagott erklingt. Der auch hier in Klammer gesetzte Text „(Doge Simon?.. m’arde l’inferno in petto!..)“ bezieht sich auf Simones Ernennung zum Dogen. Die musikalische Verwirklichung ist hier hinsichtlich der rotierenden Bewegung weniger dringlich: Die Wiederholung des Motivs erfolgt nicht direkt, sondern erst nach Einfügung von Pausen (bzw. nach dem ersten Motiv auch nach einem Takt) und dabei mit Anfangstönen, die bei den erneuten Einsätzen des Motivs nach oben wandern (Abb. 5-60).

Abb. 5 – 60 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

<sup>207</sup> Vgl. Partitur S. 70 bzw. Klavierauszug S. 43.

<sup>208</sup> Die *Disposizione scenica* spricht von „un atto di stupore e d’ira“, Übers.: „zwischen Erstaunen und Zorn hin- und hergerissen“, *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 588 f.



Eine direkt vorangehende diatonische Verwendung des Motivs<sup>209</sup> – welches später auch das Basismaterial für den aufsteigenden sequenzierten Anlauf der Streicher bildet – verbindet sich mit Simones Text, der allerdings nicht in Klammern erscheint. Die Sorge ist jedoch hier deutlicher nachvollziehbar, indem er als Reaktion darauf, dass ihn das Volk als neu gewählten Dogen ausruft, diese „Geister“ durch seinen Schrei „Via fantasm! via!“ wegschicken möchte (Abb. 5-61).

Simone

Vi - a fan - ta - smi! vi - a!

+PA.,PI.

Abb. 5 – 61 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Auch bezüglich des Zusammenhangs des tonumschreibenden Kreismotivs mit dem besorgten In-sich-Kreisen der Gedanken lassen sich Verdis Früh- wie mittleres und Spätschaffen andeuten.

Sehr auffällig wirkt in diesem Zusammenhang das chromatische tonumschreibende Kreismotiv bei Alfredos für sich gesungener, ernüchterter Besorgnis über seine eigene Tat („Ah sì!... che feci!...“) am Ende des zweiten Akts in *La traviata*<sup>210</sup> in einem es-Moll-Kontext (Abb. 5-62). Alfredo erkennt erst durch die energische Zurechtweisung seines Vaters, welches Unrecht er Violetta auf Floras Ball (im zweiten Akt) durch seine unermessliche Beleidigung tat. Das Motiv wird mit seinen reuevollen Worten verknüpft, mit denen er seinen eifersüchtigen Wahnsinn gesteht; direkt nach dem Motiv äußert er auch seine Befürchtung, dass sie ihm nie wieder vergeben werde. Er spricht dabei für sich, was oft einen Aspekt bei tonumkreisenden Kreismotiven bildet, wenn sie mit den kreisenden Gedanken eines Protagonisten oder einer Protagonistin konnotiert sind.

<sup>209</sup> Vgl. Partitur S. 69 f. bzw. Klavierauszug S. 42.

<sup>210</sup> Vgl. Partitur S. 303 bzw. Klavierauszug Bd 1, S. 294 f.

(da sé)  
sottovoce

Alfredo

(Ah sil...che fe- ci!... ne sen - to - ro - rel... ge - lo - sa sma - nia, de - lu - so a -  
mo-re mi stra-zian l'al- ma... più non ra-gio- no... dei lei per do-no più non a - vrò.

Abb. 5 – 62 G. Verdi, *La traviata*, Akt 2

Als Ausdruck der Eifersucht deutet Várnai das besagte Motiv in diesem letzten Beispiel aus *La traviata*<sup>211</sup> genauso wie beim nächsten Beispiel aus *Aida*<sup>212</sup>; letztere Stelle wird auch schon von Günter Engler in seinem Beitrag zur Eifersucht genannt<sup>213</sup>. Während aber in Alfredos Aussage beim tonumschreibenden Kreismotiv die Eifersucht eine nachvollziehbare Rolle spielt, ist das Orchestermotiv bei der besagten Stelle aus *Aida* (Abb. 5-63) schon bei seinem ersten Auftreten mit Radames' Gedanken verbunden. Die Autorin der vorliegenden Arbeit teilt deshalb die Ansicht, dass das Motiv als Ausdruck von Amneris' Eifersucht anzusehen sei, nicht. Vielmehr möchte sie dafür plädieren, dass das Motiv nicht personenbezogen, sondern in Zusammenhang mit der Sorge bzw. dem besorgten In-sich-Kreisen der Gedanken als Konnotation in einem mehr übergreifenden Sinne in Betracht gezogen wird.

<sup>211</sup> Vgl. Várnai, *Contributi*, S. 272.

<sup>212</sup> Vgl. ebd., S. 273.

<sup>213</sup> Vgl. Engler, *Eifersucht*, S. 373.

Auch an dieser Stelle – bei *Allegro agitato* im Amneris-Radames Duett im ersten Akt in *Aida*<sup>214</sup> – fungiert das chromatisch kreisende Motiv, ähnlich wie bei der zuletzt genannten Stelle in *La traviata*, in einem thematisch-motivischen Sinne. Es sei auch hier angemerkt, dass sich das musikalische Material im weiteren Verlauf teilweise auch in diatonischer Version entfaltet.

Radames

(All. agitato e presto  $\text{♩} = 132$ )

(Forse... l'ar-ca - no a-mo-re)

*pp*

Abb. 5 – 63 G. Verdi, *Aida*, Akt 1

Vor allem zeigt sich aber die Ähnlichkeit zwischen den beiden Stellen in Hinsicht auf die Konnotation, die auch hier als Besorgnis, schmerzhafter Zweifel, Angst, eine Art von misstrauisch-besorgtem Gedankenkreisen wahrgenommen werden kann. Hier ist es allerdings eine völlig andere Art der Besorgnis als im Falle von Alfredo, der befürchtet, keine Verzeihung zu finden. Hier befürchtet Radames die Entdeckung seiner heimlichen Liebe zu Aida durch Amneris – was er aufgrund der vorigen Fragen der Frau über seine Träume und Sehnsüchte abwägt („Forse... l'arcano amore scopri che m'arde in core...“). Amneris andererseits befürchtet – und zwar bei dem gleichen Motiv<sup>215</sup> –, dass Radames' Liebe einer anderen gelten könnte („Oh! Guai se un altro amore ardesse a lui nel core!“). Die Figuration erscheint mehrmals im Verlauf des Duetts<sup>216</sup> bzw. des sich anschließenden

<sup>214</sup> Vgl. Partitur S. 21-35 bzw. Klavierauszug S. 14-24.

<sup>215</sup> Wie Roger Parker feststellt, stehen die Tonhöhen des Motivs in Verwandtschaft mit der Stelle „Nè un altro sogno mai“, vgl. Parker, *Motives*, S. 226 bzw. Ex. 8.2. ebd. Während die vier gleichen Tonhöhen von *h-ais-h-c* in diesem von Amneris im vorangehenden *Andante mosso* gesungenen Motiv tatsächlich enthalten sind, bildet der Autor eine weitere Analogie zwischen letzterem Motiv und dem sog. „Aida-Thema“: „Nè un altro sogno mai“ is a fragmentary, unrealized conflation of the Aida theme“, ebd. Dies lässt sich aus Sicht der Autorin der vorliegenden Arbeit nicht nachvollziehen, da – wie auch aus Parkers Bsp. 8.2. hervorgeht – von den ohnehin nur noch drei als gleiche Töne markierten (*ais, h, c*) Tönen der beiden zuletzt erwähnten Motive in Wirklichkeit nur zwei gemeinsam sind, da das „Aida-Thema“ kein *c*, sondern ein *cis* enthält.

<sup>216</sup> Marco Beghelli nimmt auf dieses Motiv im ersten Akt von *Aida* im erwähnten Kapitel „Pianti e lamenti“ seiner Arbeit als auf die thematisch-motivisch gleiche, aber erst etwas später erfolgte Stelle und als jenes Material ab *Allegro come prima* Bezug, das zwischen den zwei *Andante mosso* Abschnitten erklingt. Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 73 f. Notenbsp. 59 [Vgl. dazu auch Partitur S. 24 ff. bzw. Klavierauszug S. 17 f., Anm. v. der Autorin der vorl. Arbeit]. Der Autor erklärt, dass, obwohl Aida auf der Bühne noch nicht den Mund aufgemacht habe, sie es trotzdem schaffe, die Aufmerksamkeit von Amneris, Radames und dem Publikum an sich zu ziehen. Dies geschehe, indem das Orchester, nachdem es zunächst das „Leitmotiv“ vorstelle, welches

Terzetts; auch am Beginn des vierten Akts in der orchestralen Einleitung zum Amneris-Radames Duett<sup>217</sup>.

Man beachte, dass der Text der beiden Protagonisten in *Aida* ebenso wie jener von Alfredo an der vorhin erwähnten Stelle aus *La traviata*, in Klammer gesetzt ist – mit dem Extrahinweis, dass sie für sich singen (*da sè*), was keinen vernachlässigbaren Aspekt bildet<sup>218</sup>. Sie singen ihre Texte für uns – das Publikum – laut, aber in der Handlung geschieht das im Kopf; und plastisch erscheint die Verkoppelung des kompositorisch-gestalterischen Gestus' als kreisender Gestaltung in der Linearität mit den nur im Inneren eines Menschen kreisenden Vorstellungen, die im Vordergrund der Handlung nicht oder nur teilweise – bzw. der Handlungssituation angepasst – ausgesprochen werden. Bei weiteren Beispielen ist dieser Sachverhalt, dass das lineare tonumschreibende chromatische Kreisen zusammen mit in Klammer gesetztem Text (*à part*) in Erscheinung tritt, ebenfalls zu beobachten – so z.B. auch in der weiter oben bereits erwähnten Szene im zweiten Akt von *Don Carlos*<sup>219</sup>, wo Elisabeth durch den Bericht von Rodrigues über die Qualen von Carlos erfährt, ihr darüber empfundenes Leid als jenes einer verliebten Frau jedoch nicht laut aussprechen darf (Abb. 5-10).

Ein weiteres Beispiel für das chromatisch kreisende Motiv im zweiten Akt von *I masnadieri*<sup>220</sup> (Abb. 5-64) scheint ebenfalls die Konnotation mit dem besorgten In-sich-Kreisen der Gedanken zu bestätigen: Wenn Carlo im zweiten Finale – gerade nachdem Rolla den Banditen erzählt hat, dass er von Carlo gerettet wurde – plötzlich erscheint, soll er dabei,

---

*Aida* durch die Oper begleite und ihre Anwesenheit spüren lasse, dann das Weinen vergegenwärtige, welches Amneris' sofortige Reaktion hervorrufe. Ebd., S. 73. Leider geht aus der Abbildung des sehr umfangreichen Notenzitats ohne zusätzliche Verdeutlichung nicht hervor, welche Bedeutung der Autor dem mittleren abgebildeten *Allegro come prima*-Abschnitt beimisst, der das besagte Motiv hier an der späteren Stelle – aber immer noch bei Amneris' in Klammer gesetzten Gedanken – darstellt. Dass es sich jedoch nicht auf Aidas Weinen beziehen kann, lässt sich daran nachvollziehen, dass Aidas Weinen viel später, durch den Takt mit den wiederholten Vorschlagsnoten auf konstanten Tonhöhen dargestellt ist – wie dies in vielen Fällen bei Verdi auch als ein deutliches Signalisieren von Klage und Weinen beobachtet werden kann –, da auch unmittelbar nach dem besagten Takt Amneris' Frage erklingt: „Piangi?“. Vgl. Partitur S. 27 T. 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug S.18, T. 10-11 nach Ziff. I.

<sup>217</sup> Vgl. Partitur S. 352 f. bzw. Klavierauszug S. 265. Es scheint als eine allzu konsequente Verfahrensweise von Verdi zu sein, dass bei einer zweiten Auseinandersetzung der beiden Protagonisten Amneris und Radames die gleiche Musik als Reminiszenz an die erste Begegnung hingesetzt wird. Bezieht man die Konnotation der hier – im Gegensatz zum ersten Akt – ohne gesungenen Text präsenten chromatisch kreisenden Figuration als Sorge, Angst, misstrauisches Gedankenkreisen mit ein, so kann dies zum einen als entsprechende dramaturgische Maßnahme für eine Übernahme in den vierten Akt von Radames' unverändert zweifelnder gedanklicher (und mentaler) Relation zu Amneris, zum anderen aber auch als Amneris' Verzweiflung und ihre Besorgtheit um Radames, die sich ja im anschließenden Verlauf der Szene deutlich entfalten werden, aufgefasst werden.

<sup>218</sup> Bezeichnend ist, dass ab dem zweiten *Allegro come prima*, vgl. Partitur S. 25 bzw. Klavierauszug S. 20, bei der weiteren Entfaltung desselben musikalischen Materials beide – und ab Aidas Einsatz (Partitur, S. 31, Klavierauszug, S. 21) alle drei – Protagonisten ihre eigenen sorgenvollen Anliegen bis zum Ende der Szene für sich singen, was auch hier durch Klammern und den Hinweis *da sè* deutlich wird.

<sup>219</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 176.

<sup>220</sup> Vgl. Partitur S. 247 bzw. Klavierauszug S. 140 f., T. 239-241.

wie es in der Partitur beschrieben wird, nachdenklich wirken und zugleich den Sonnenuntergang betrachten: *entra Carlo (pensoso e contempla il sole che tramonta)*. Dieser Umstand um Carlos Seelenlage wirkt noch gewichtiger, wenn der Chor der Banditen auch noch extra kommentiert, dass er traurig und bewegt aussehe<sup>221</sup> („Eccolo! Ha l’aria mesta e commossa!“). In einer sich direkt anschließenden instrumentalen Zwischenpassage lassen die Celli und die Bratschen das chromatisch kreisende Motiv in der gleichen Tonhöhenkonstellation von sechs Tönen zweimal hintereinander hören.

entra Carlo (pensoso e contempla il sole che tramonta)

Carlo

T.I. *pp* Ec - co-lo! ha l'a - ria me - sta e com - mos - sa!

T.II *pp* Ec - co-lo! ha l'a - ria me - sta e com - mos - sa!

B. *pp* Ec - co-lo! ha l'a - ria me - sta e com - mos - sa!

*pp*

Abb. 5 – 64 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 2

Das besorgte In-sich-Kreisen der Gedanken ist noch deutlicher bei Macbeths langer und mit Gewissensbissen gefüllter Schilderung der Ermordung des Königs im ersten Akt in *Macbeth*<sup>222</sup> zu erkennen (Abb. 5-65). Mit dem chromatisch kreisenden Motiv der zweiten Violinen, das schon am Beginn von Macbeths Erzählung („Fatal mia donna! Un mormore com’io, non intendesti?“) permanent in derselben Tonhöhenkonstellation lange erklingt, dann auch im weiteren Verlauf sowohl auf anderen Tonhöhen als auch so wie am Beginn immer wieder in Erscheinung tritt und auch noch zum Schluss dieses *Allegro*-Abschnitts im 6/8 im Duett hörbar wird, gehen solche Äußerungen des Macbeth einher, deren Klage-

<sup>221</sup> Für die besorgte Seelenlage des Carlo vgl. auch die Beschreibung der Situation von Dennig-Jaschke: „Carlo tritt auf und die Räuber kommentieren, dass er niedergeschlagen und sorgenvoll wirke. Er feiert nicht mit ihnen [...]“, Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 121.

<sup>222</sup> Vgl. Partitur Bd 1, S. 145 ff. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 88 ff. Das gleiche musikalische Material bei geringfügig abweichender Instrumentation, aber mit dem gleichen chromatisch kreisenden Motiv erscheint auch als orchestrale Einleitung zum zweiten Akt und in der Szene und Arie der Lady. Die Festhaltung einer unmittelbaren Konnotation an der Stelle kann jedoch aufgrund eines hier fehlenden Textes nicht direkt erfolgen. Vgl. Partitur Bd. 1, S. 207 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 151.

Charakter sich von seinen Schuldgefühlen und Sorgen aufbaut („O vista orribile!“; „Perchè ripetere quell’Amen non potei?“).

Allegro ♩. = 88 Si avvicina a Lady e le dice sottovoce

M.

Fa - tal mia don - na! un mor - mo - re co -

pp etc.

Lady

m'io, non in - ten - de - sti? Del gu - fo u - dii lo

Abb. 5 – 65 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1

Am Beginn dieses Abschnitts, in welchem sich Macbeths Schuldgefühle und seine mentale Unsicherheit nach der Tötung des Königs zum ersten Mal artikulieren, wird die chromatische Version des tonumschreibenden Kreismotivs hörbar. Beghelli sehr treffender Hinweis auf das Motiv – das von ihm auch hier, wie bereits angedeutet, als Nebeneinanderstellung von ab- und aufsteigenden Halbtönen aufgefasst wird – deutet nicht nur den zunächst langsamen Beginn des Motivs, sondern auch die Verkörperung von Angst, Unsicherheit und Macbeths psychischer Labilität in einem solchen Verlauf an, der selbst uns Zuschauern Angst einflößen könne<sup>223</sup>. Was uns jedoch durch Beghelli Auffassung des Motivs, die es als Bildung entgegengesetzter Halbtöne deutet („accostamento di semitono

<sup>223</sup> Beghelli, *Atti*, S. 62.

discendente e ascendente<sup>224</sup>), entgeht, ist der geradezu relevante Sachverhalt, dass die diatonische Version des Motivs die gleiche Konnotation wie in chromatischer Form tragen kann. Die in der vorliegenden Arbeit als tonumschreibendes Kreismotiv definierte Gestalt stellt sich in dem vom Autor zitierten Notenbeispiel<sup>225</sup> (welches die gleiche Stelle wie Abb. 5-65 zitiert, nur um einen Takt kürzer) tatsächlich nur chromatisch, d.h. ab- und aufsteigend halbtönig, dar. Durch die Abb. 5-66 kann jedoch deutlich nachvollzogen werden, dass sich das lange von der mittleren der drei Tonhöhen ausgehende halbtönige Kreismotiv (in Abb. 5-66 mit C gekennzeichnet) im Laufe des Duetts ändert und auch die diatonische Form (gekennzeichnet mit D) aufnimmt – und zwar den Kriterien des harmonischen Prozesses entsprechend bei Einsätzen der gleichen linearen Formung auf anderweitigen Tonstufen der Tonalität in einer Quintfallsequenz. Entscheidender als der Halbton ist für die Konnotation also die kreisende gestische Bewegung.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Macbeth*, Act 1. It consists of two systems of music. The first system features a duet between Lady Macbeth and Macbeth. The piano accompaniment includes a chromatic motif labeled 'C' and 'D'. The second system continues the duet with similar piano accompaniment and labels 'C' and 'D'.

Lyrics for Lady Macbeth: - ce - sti? Di - an - zi u - dir - ti

Lyrics for Macbeth: I - o!

Lyrics for Lady Macbeth: par - ve - mi... Si!

Lyrics for Macbeth: Men - tre io scen - de - a?

Abb. 5 – 66 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Ebd., S. 63, Notenbsp. 40.

Noch deutlicher formuliert ist die sorgenvolle Verfassung als geradewegs ausgesprochene Angst in der Park-Szene im zweiten Akt: Banquo, in Vorahnung von Verhängnis, berichtet seinem Sohn Fleance, dass er von Tausenden von Unheil ankündigenden Vorstellungen, die seine Gedanken mit Schrecken erfüllten, heimgesucht werde („Mille affannose immagini m’annunciato sventura, e il mio pensiero ingombrano di larve e di terror“), da sein Herr Duncan gerade in einer solchen Nacht hier ermordet worden sei. Dass das erahnte Unheil nur etliche Takte später tatsächlich eintreten wird, wissen wir aus der Handlung; mit dem chromatisch-kreisenden Motiv davor wird aber noch der Ausdruck von Banquos Sorge wegen dieses Unheils verbunden: Es tritt bei den Worten „ingombrano di terror“ am Ende seiner Erzählung in den ersten Violinen auf<sup>226</sup> (Abb. 5-67).

Abb. 5 – 67 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2

In der Bankett-Szene in derselben Oper<sup>227</sup> (Abb. 5-68) erscheint die diatonische Version des besagten Motivs in Rotation in den Streichern, wenn Macbeth infolge seiner Schuldgefühle mit dem „Geist“ als blutig erscheinenden Schreckensbildern des ermordeten Banquo kämpft und in seinem panischen Fantasieren dem Wahnsinn nahesteht („Va!... spirito d’abisso! Spalanca una fossa, o terra, e l’ingoa...“). Auch hier ist ein Zeugnis davon zu erblicken, dass das kreisende Motiv – und zwar in diatonischer Version – eine sorgenvolle Seelenlage ausdrückt; hinsichtlich der Belastung und der Kümmeris verbindet sich das Motiv in diesem Fall sogar mit mehr als „bloße“ Sorge und wird mit richtiger Angst konnotiert. In satztechnischer Hinsicht sei auch in diesem Fall auf die deutliche Bogenform mit gleichen Anfangs- und Endnoten im Kreisen hingewiesen, die dem nur drei Tonhöhen implizierenden Kreismotiv zugleich Eigenschaften eines Pendelmotivs zusichern. In diesem Zusammenhang erscheinen auch die in der vorliegenden Arbeit für das Pendelmotiv

<sup>226</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 250 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 177, T. 46-47.

<sup>227</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 301 ff. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 208 f., T. 334-341.



festgehaltene Konnotationen als Hinfälligkeit, Angeschlagensein bzw. Wankelmut folgerichtig.

**Allegro agitato** ♩ = 144

+ Lady, Dama, Macd.,  
Coro

spaventato

Macb.

Va!... spir - to d'a - bis - so!... Spa - lan - cau - na

fos - sa, o ter - ra, e l'in - go - ia...

*ff con tutta forza*

Abb. 5 – 68 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2

Im *Sonnambulismo* der Lady im vierten Akt<sup>228</sup> wird das besagte Motiv nicht nur diatonisch, sondern auch synkopisch gesetzt. Es hat sich aus den synkopierten viertönigen chromatisch absteigenden „Seufzer“-Gesten der ersten Violinen und des Englischhorns in den vorangehenden Takten entwickelt und zielt auffallenderweise auch hier auf das völlig in die Person hineingeschlossene, von der Welt „abgekapselte“ Gedankenkreisen der inzwischen wahnsinnig gewordenen Lady<sup>229</sup>, die manisch ihre Hände reibt, um den Blutfleck von diesen abzuwaschen (Abb. 5-69).

<sup>228</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 552 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 364, T. 100.

<sup>229</sup> Vgl. dazu auch die Formulierung von Dennig-Jaschke, die diese innerliche Welt im Kopf der Lady unterstreicht: „Über zehn Minuten erleben wir das Zerbrechen einer Persönlichkeit mit – unerreichbar für Arzt und Kammerfrau, unerreichbar in ihrer Einsamkeit“. Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 108.

Lady  
not - te!... Oh pria ti sbrat - ta!

*pp*

Abb. 5 – 69 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 4

Jene in den Bratschen und den Celli zweimal auftretende Erscheinung in *Luisa Miller*<sup>230</sup>, die mit ihrem Umfang von vier Tönen eins der kürzesten chromatisch kreisenden Motive darstellt, wird an der Stelle im zweiten Akt hörbar, an der die eifersüchtige Federica – die befürchtet, Rodolfo könne nicht sie, sondern Luisa lieben – Luisa auffordert, das Geheimnis ihres Herzens preiszugeben (Abb. 5-70). Obwohl dieses Beispiel hinsichtlich der Konnotationen zu den weniger eindeutigen gehört, lässt sich die Verbindung des satztechnischen Phänomens mit der Handlungssituation auf ähnlich Weise erkennen wie bei den vorangehenden Zitaten. Die Konnotation steht auch in diesem Fall weniger mit Schmerz und Klage zu dem gegenwärtigen Zeitpunkt der Handlung in Zusammenhang, sondern konkretisiert sich viel eher als Federicas Befürchtung, als besorgtes In-sich-Kreisen ihrer Gedanken in Bezug auf eine Situation, die ihr Misstrauen erweckt.

Federica  
Del-l'ar - ca - no squar - cia il man - to... se un ar - ca - no in sen tu chiu - di.

*col canto* **a tempo**

*col canto* *p*

Abb. 5 – 70 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

<sup>230</sup> Vgl. Partitur S. 323 bzw. Klavierauszug S. 276, T. 91 und 93.

Auch im ersten Bild des zweiten Akts in derselben Oper<sup>231</sup> scheint die Konnotation auf den ersten Blick viel weniger unmittelbar nachvollziehbar, wenn der Chor über den gerechten und schützenden Gott singt („Havvi un Giusto, un Possente...“), während das diatonisch kreisende Motiv abwechselnd in den Celli und in Terzparallelen in den Violinen sowie den Klarinetten erklingt (Abb. 5-71). Dennoch wird bereits bei den ersten beiden Erscheinungen des besagten Motivs der wirkliche Grund für das Auftreten des tonumschreibenden Kreismotivs hörbar und zwar in Zusammenhang mit in sich kreisenden Gedanken: Das ist Luisa mit ihrer von Besorgnis zeugenden Aussage, dass sie vor Furcht zittere („Io gelo!“). Sie spricht ihren Text für sich bei in Klammer gesetztem Text der Partitur, nachdem sie von den Bauern die Nachricht über die grausame Festnahme ihres Vaters empfangen hat und nachdem Wurm bei seinem plötzlichen Auftritt die Bauern hinausshickend angekündigt hat, dass er mit ihr reden wolle.

Diese Auffassung, dass das kreisende Motiv mehr mit Luisa und ihrem inneren Zittern in Zusammenhang steht als mit den auf den gerechten Allmächtigen hinweisenden Bauern, kann auch dadurch unterstrichen werden, dass Letztere im Begriff sind, die Bühne zu verlassen. Dies wird durch zwei Hinweise in der Partitur verdeutlicht: sowohl durch die direkt vorangehenden Takte des Wurm (hier nicht abgebildet), bei dessen Aufforderung „Uscite!“ der Hinweis steht, dass er dies den Bauern sagt, die hinausgehen (*ai contadini, che partono*)<sup>232</sup> als auch durch den in der Abbildung auch schon ersichtlichen Hinweis *allontanandosi* in den Stimmen der Laura und des Chors.

---

<sup>231</sup> Vgl. Partitur S. 254 f. bzw. Klavierauszug S. 219 ff.

<sup>232</sup> Vgl. ebd.

Lui. (Io ge - lo!)  
 Lau. *allontanandosi ppp*  
 Donne *allontanandosi ppp* Hav - vi un Giu - sto, un Pos-sen - te che il  
 C Tenori *allontanandosi ppp* Hav - vi un Giu - sto, un Pos-sen - te che il  
 O Bassi *allontanandosi ppp* Hav - vi un Giu - sto, un Pos-sen - te che il  
 R Hav - vi un Giu - sto, un Pos-sen - te che il  
 O

Abb. 5 – 71 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

Im Walter-Wurm Duett des zweiten Akts<sup>233</sup>, in welchem wir von Walters Beweggrund für das Bündnis mit Wurm sowie für die – von den beiden veranlasste – Intrige erfahren, spielt das Cello ein kurzes und permanent wiederholtes tonumschreibendes Kreismotiv, dessen Wiederholung keine „nahtlose“ Zirkulation hervorruft. Das Motiv, das zunächst auf denselben Tonhöhen eine chromatische Form hat, tritt später von anderen Ansatzpunkten aus auch in diatonischer Version auf. (Abb. 5-72).

Dass das Motiv auch an dieser Stelle mit der Besorgnis konnotiert ist, wird durch Walters Text und Wurms Unruhe deutlich. Walter erzählt, dass nicht alle – wie Wurm bislang dachte – an einen Raubüberfall glaubten, den die beiden als solchen aussehen ließen, während sie den alten Grafen ermordeten. Wurm erfährt von Walter, dass in dieser Nacht, als der Schuss fiel, Rodolfo dazukam und der sterbende Graf ihm noch die Namen seiner Mörder nennen konnte. Grund genug für beide, besorgt zu sein – was in der Partitur in Bezug auf Wurm auch angemerkt ist (er ist überrascht und schockiert: *sorpresa e turbamento di Wurm*). „Wurm und Walter sind bis zu dieser Stelle keine Dialogpartner, sondern jeder spricht wie für sich allein – beide gefangen in der Vergangenheit ihrer schrecklichen Tat. Nun aber, da Wurm erfährt, dass ihr Verbrechen einen Mitwisser hat, bekommt er es mit der

<sup>233</sup> Vgl. Partitur S. 297 ff. bzw. Klavierauszug S. 256 ff.

Angst zu tun<sup>234</sup> – schreibt Dennig-Jaschke, während Czaika die Besorgnis eher auf Walter bezogen sieht: „Hier zeigt sich deutlich Walters psychische Unterlegenheit und seine Abhängigkeit gegenüber dem Intriganten und Mitwisser Wurm. Daher stimmt er dessen Plänen zu und macht sich somit an der Erpressung und unabwendbaren Tragödie mitschuldig“<sup>235</sup>. Dass Wurm jedoch von der Angst geplagt ist, wird zusätzlich an der Stelle unverkennbar, wenn seine Reaktion in Form eines Rufes folgt, in welchem er äußert, dass er verloren sei („Oh me perduto!“)<sup>236</sup>. Als ein auch hier vorweggenommener Hinweis auf das Pendelmotiv mit Konnotationen der Hinfälligkeit und des Angeschlagenseins sei hier bemerkt, dass ab hier über mehrere Takte die Entfaltung einer Pendelbewegung anstatt des tonumschreibenden Kreismotivs zu hören ist. Dies stimmt mit der instabilen Verfassung beider Protagonisten überein: Walter schließt sich Wurm an „und erinnert ihn daran, dass sie Partner bei diesem Verbrechen waren und nur gemeinsam entweder in Sicherheit sein oder am Galgen enden werden“<sup>237</sup>.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Luisa Miller*, Act 2. It consists of a vocal line for Walter (Wa.) and a piano accompaniment. The tempo is marked "Più mosso" with a quarter note equal to 120 beats per minute. The mood is "sottovoce". The lyrics are: "Nontut - ti!... Al rom - bo mio fi - gliocor - se del-l'ar - mi no - stre...". The piano part is marked "sorpresa e turbamento di Wurm" and features a prominent pendulum-like rhythmic motif in the bass line.

Abb. 5 – 72 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

Jene Klage-Gestalten in der Arie des Stiffelio im ersten Akt der gleichnamigen Oper<sup>238</sup>, die den ersten Violinen und den Bratschen anvertraut werden (Abb. 5-73 A), stellen eine gewissermaßen ähnliche Situation dar wie sie in *Simon Boccanegra* bei der Auseinandersetzung von Amelia und dem eifersüchtigen Gabriele im zweiten Akt gesichtet werden konnte (Abb. 5-33 A): In einer zweigliedrigen Konstruktion des Motivs rhythmisch durch betonte Achtel „abgesondert“ erklingen halbtönig fallende „Seufzer“-Gesten. Sie

<sup>234</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 147.

<sup>235</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 168.

<sup>236</sup> Vgl. Partitur S. 299 bzw. Klavierauszug S. 258 f.

<sup>237</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 147.

<sup>238</sup> Vgl. Partitur S. 121 bzw. Klavierauszug S. 94 f.

bilden hier gleichzeitig die obere „Wechselnote“ um den mittleren Ton *f* im gesamten Kreismotiv. An einer solchen, mit Schmerzensausdruck „doppelt belasteten“ Konstitution kann die enge Wesensverwandtschaft von musikalischen Elementen betrachtet werden, die auch als einzeln existierende Gestalten vorkommen können: Das dreitönige Gebilde mit einer Wechselnote in der ersten Hälfte des tonumschreibenden Kreismotivs lässt sich im Gesamtschaffen des Komponisten ebenfalls als eigenständiges Motiv beobachten und als eine weitere Art von Verdis Klage-Gestalten auffassen, welche als das *in Sekundschriften pendelnde Dreitonmotiv* in einem nächsten Kapitel behandelt wird.

Auch bezüglich dieser als Schmerzensausdruck „doppelt erkennbaren“ Motivbildung, durch die der in der Linearität des tonumschreibenden Kreismotivs innewohnende „Seufzer“-Gestus durch die rhythmische Konstitution zusätzlich betont ist, ist eine Konsequenz in Verdis Kompositionstechnik zu beobachten: Genau die auch in den Abbildungen 5-33 A und 5-73 A ersichtliche Art der satztechnischen Verwirklichung lässt sich – sowohl in der linearen Führung als auch in der rhythmischen Gestaltung – an der diatonischen Version des Motivs in der als nächste erwähnten Oper *Un ballo in maschera* (Abb. 5-74 A und B) erkennen. Um auch auf ein weiteres bereits früher zitiertes Beispiel in diesem Zusammenhang Bezug zu nehmen, erinnern wir uns an das chromatische tonumschreibende Kreismotiv im ersten Akt von *La Battaglia di Legnano* (Abb. 5-38), bei dem wir die gleiche Technik in Verbindung mit Lidas Schmerz und Todessehnsucht sehen konnten.

Man betrachte jedoch zunächst die besagte Stelle in *Stiffelio*:

Allegro ♩ = 126

Sti.

Abb. 5 – 73 A G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

In der Handlung sehen wir den heimgekehrten Stiffelio und seine Frau Lina wieder, die in Stiffelios Arie („Vidi dovunque gemere...“) einen Dialog (mit *pertichino*) über das Verlorengelien von Menschlichkeit, Tugend und ehelicher Treue führen; dies führt letztendlich dazu, dass Stiffelio den Ehebruch seiner Frau – auch aus deren kurzen

Äußerungen – erahnt und wütend den Raum verlässt. Die von Beghelli vertretene Auffassung, dass an der oben abgebildeten Stelle der Szene durch die wiederholten Motive des Orchesters das Weinen der Lina in einer performativen Handlung dargestellt ist – auf das somit auch die *pertichino*-Rolle übertragen wird<sup>239</sup> –, kann zwar eine mögliche Erklärung sein; die Autorin der vorliegenden Arbeit möchte hier jedoch auf einen zusätzlichen Aspekt als besorgtes Gedankenkreisen Bezug nehmen:

Wenn Stiffelio bei den oben abgebildeten Gestalten andeutet, dass er Tränen in den Augen seiner Gattin sehe, so müssen die wiederholten tonumschreibenden Kreismotive im Orchester nicht unbedingt das Weinen ausdrücken, sondern können auch als Abbildung der schmerzhaften Reflexionen von Stiffelio angesehen werden. Stiffelio ist es, der während die Kreismotive erklingen, singt und dem verwirrten Verhalten seiner Frau mit Betroffenheit begegnet. Dass der Titelheld hier darüber spricht, dass er Tränen in Linas Augen sehe, ist zwar zweifellos; aber um einige Takte früher sprach er bereits über sich und zeigte dabei in ziemlicher Eindeutigkeit sein Unverständnis für den Fall, dass er betrogen würde: „Guai! Guai se ingannato!“ – und zwar: bei dem gleichen kreisenden Motiv<sup>240</sup> (Abb. 5-73 B). Denn nicht erst an der oben in Abb. 5-73 A abgebildeten Stelle tritt die besagte Gestalt in Erscheinung. Das Motiv ist bei dem zeitlich früheren, gereizten Zuruf Stiffelios (Abb. 5-73 B) zwar nicht in der konstanten Tonhöhenkonstellation wiederholt – auch hier sei auf die diatonische Version des Motivs bei einer Sequenzierung hingewiesen –, aber deutlich als jenes erkennbar, welches auch an der oben zitierten Stelle in Abb. 5-73 A zu sehen ist.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Stiffelio*, Act 1. It consists of two staves: a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is in the key of B-flat major and 3/4 time. The lyrics are: "Il ver... Guai! guai se in - gan - na - to!...". The piano accompaniment features a prominent, repetitive rhythmic motif in the right hand, which is a diatonic version of the motif mentioned in the text. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Abb. 5 – 73 B G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

Die schon anfänglich sorgenvoll gestimmte innerliche Einstellung könnte sich also auch an der oben in Abb. 5-73 A abgebildeten, im Sujet jedoch später erklingenden Passage durch das gleiche Motiv ausdrücken und sich nicht auf Linas, sondern auf Stiffelios seelische

<sup>239</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 70 f.; Ders., *Performative*, S. 398; Ders., *L'emblema*, S. 254 (Notenbeispiel auf S. 276 f.).

<sup>240</sup> Vgl. Partitur S. 118 bzw. Klavierauszug S. 92.

Verfassung beziehen. Zudem ist Linas Weinen als dramaturgischer Moment in der Partitur ja genau gekennzeichnet: nicht als tränenvolle Augen, sondern als richtig ausgebrochenes Weinen, bei dem sie die Augen mit den Händen bedeckt (*Lina piange e si copre il volto con ambe le mani*) und zwar exakt bei den Empfindungsworten „Ohimè! ohimè“, mit denen sie selbst ihrem Schmerz Ausdruck verleiht. Dies geschieht in der Szene jedoch erst später als beide abgebildete Stellen, nämlich erst dann, wenn Stiffelio seine Frau mit dem Fehlen des Ringes konfrontiert<sup>241</sup>.

Ganz ähnlich stellen sich, wie oben erwähnt, auch jene diatonisch kreisenden Motive im zweiten Finale von *Un ballo in maschera*<sup>242</sup> dar, durch die eine erstaunlich ähnliche lineare Gestaltung in Renatos Stimme (sowie im ersten Fagott) zu hören ist (Abb. 5-74 A).

Abb. 5 – 74 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2

In der Handlung von *Un ballo* geschieht dies an dem Punkt, an welchem Renato erkennen muss, dass die verschleierte Dame, die er bislang für die unbekannte Geliebte seines Freundes Riccardo hielt und die er in der Nacht unverseht in die Stadt zurückbringen sollte, seine eigene Ehefrau Amelia ist. Obwohl hier nicht die „Für sich“-Angabe in der Partitur zu lesen ist – sondern bei Renato der Hinweis, dass er in die Richtung von Riccardos Fluchtweg blicke und bei Amelia jener, dass sie weine<sup>243</sup> –, artikulieren sich die separierten Partien der jeweiligen Charaktere ziemlich augenfällig: Sie führen kein Gespräch

<sup>241</sup> Vgl. Partitur S. 124 bzw. Klavierauszug S. 98.

<sup>242</sup> Vgl. Partitur S. 337 ff. bzw. Klavierauszug S. 189 ff.

<sup>243</sup> Vgl. Partitur S. 331 bzw. Klavierauszug S. 185 f.



miteinander, sie reagieren nicht auf die anderen, sondern sind jeweils mit ihren eigenen Anliegen beschäftigt. Renato, der sich in seinem Freund zutiefst getäuscht hat, verleiht seiner Klage und Missbilligung Ausdruck, während Samuel und Tom sarkastisch-amüsiert lachen und Amelia über ihr Verlassensein in der Not lamentiert.

Renatos musikalische Ebene distanziert sich auch durch einen kontrastierenden rhythmischen Verlauf eindeutig von den anderen. In diesen Zeilen in Abb. 5-74 A wird neben seinem Schmall, dass sein Freund sich nun auf diese Weise – indem er seine Frau beflecke – für die Rettung „bedanke“ („Così mi paga se l’ho salvato! Ei m’ha la donna contaminato!“) nicht nur die Trauer über sein für immer zerbrochenes Herz („sbranato il cor per sempre m’ha!“) ebenso hörbar, sondern auch die Besorgnis, dass er sich von nun an nicht mehr mit erhobenem Haupte zeigen könne<sup>244</sup> („Per lui non posso levar la fronte“).

Wie bereits an früherer Stelle der vorliegenden Arbeit darauf hingewiesen wurde, deutet Péter Pál Várnai im Zuge der Darstellung eines für die Eifersucht – als einen negativen Ausdruck – typischen Motives auch diese Stelle mit dem besagten Motiv bei Renato als ein Eifersuchts-Motiv<sup>245</sup>. Der Feststellung, dass Renato hier eifersüchtig sei, ist auch nichts entgegenzusetzen. Die Autorin der vorliegenden Arbeit möchte an dieser Stelle jedoch demonstrieren, dass die hier ersichtliche musikalische Vergegenwärtigung in erster Linie solchen weiteren in Verdis Schaffen entspricht, die den Ausdruck des Schmerzes und der Besorgnis reflektieren.

Zum Ersten wird dies auch durch Amelias musikalische Darstellung nachvollziehbar. Der Autor ignoriert die direkt zur gleichen Zeit erklingende Stimme der Amelia, in welcher das tonumkreisende Motiv in chromatischer Version über Renatos Motive mit einer Unterbrechung der Rotation durch einen absteigenden Achtelwert erklingt (Abb. 5-74 B) – und deren Ausdruck nichts mit Eifersucht zu tun hat. Da die chromatische Form des Motivs ja auch in Várnais Abhandlung – und zwar in den zwei darauffolgenden Beispielen aus *Don Carlos* sowie *Aida* – ersichtlich ist<sup>246</sup> (auf die an entsprechender Stelle in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen wird), heißt das also, dass diese Differenz in der musikalischen Ausprägung zwischen Amelias und Renatos Stimmen für den Autor nicht den Grund dazu gebildet haben kann, bezüglich der von ihm als Eifersucht genannten Konnotation des kreisenden Motivs zwischen den tonumschreibenden Motiven von Renato und Amelia eine

---

<sup>244</sup> Zur Wichtigkeit dieses Aspekts, der etwa mit dem gesellschaftlichen Status zusammenhängen kann, vgl. auch die Formulierung von Dennig-Jaschke: „Dass dann Samuel und Tom ihn zum Gespött machen und außer Zweifel lassen, dass die ganze Stadt über die Geschichte (nicht über einen Ehebruch, denn davon wissen sie nichts, sondern darüber, dass ein verheirateter Mann ein Stelldichein mit seiner Frau im Freien hat) lachen wird, scheint ihn aber erst richtig wütend zu machen.“ Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 398.

<sup>245</sup> Vgl. Várnai, *Contributi*, S. 272.

<sup>246</sup> Vgl. ebd., S. 273.

Unterscheidung zu machen und aufgrund seiner chromatischen Beschaffenheit Amelias Motiv für die Konnotation des kreisenden Motivs als Eifersucht nicht zitiert zu haben. Aber Amelias Partie enthält ebenfalls das Kreismotiv, stellt jedoch kein Beispiel für die Eifersucht dar – und das ist auch kein Zufall, denn das tonumschreibende Kreismotiv in Verdis Schaffen hat laut Untersuchungen der Autorin der vorliegenden Arbeit einen ausgedehnteren Rahmen mit einer viel breiter gefassten Konnotation als einem spezifischen negativen Gefühl der Eifersucht.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Un ballo in maschera*, Act 2. It features two vocal lines: Amelia (A.) in the upper staff and Renato (R.) in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The lyrics for Amelia are: "-lia? a chi nel mon - do ti vol - ge - ra - i?". The lyrics for Renato are: "m'ha!co-si mi pa-ga, co-si mi pa-ga, se l'ho sal-va-to! ei m'ha la don-na con-ta-mi-na-to!". Annotations above the Amelia staff indicate "chrom." for chromatic intervals in the phrases "a chi nel mon - do" and "ti vol - ge - ra - i?". Annotations above the Renato staff indicate "diat." for diatonic intervals in the phrases "m'ha!co-si mi pa-ga," and "co-si mi pa-ga," and "etc." for the phrase "se l'ho sal-va-to!". The Renato staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Abb. 5 – 74 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2

Doch nicht nur Amelias – und dies ist ebenso wichtig –, sondern auch selbst Renatos musikalische Charakterisierung bezeugt, dass er zwar sicherlich auch eifersüchtig, aber vor allem zutiefst betroffen, traurig, gekränkt ist:

Am Beispiel in Abb. 5-74 A ist nämlich nicht nur die Relation zwischen satztechnischer Beschaffenheit und außermusikalisch-thematischem Inhalt hervorzuheben, in der die permanente Wiederholung in gleicher Gestalt – auch nach der Transposition um eine Quarte höher – als musikalische Abbildung des ideellen Prinzips von sich auf gleiche Art und Weise ständig drehenden Gedanken angesehen werden kann. Relevant ist auch der sich unmittelbar anschließende Takt in der Fortsetzung von Renatos Stimme: Er erklingt mit dem gleichen – das Zerreißen des Herzens („sbranato il cor“) andeutenden – klagenden Text, der vorhin zu hören war. Dieser Takt vergegenwärtigt auf eine anschauliche Weise den oben angedeuteten Sachverhalt, laut dem die auch hier vorkommende aus fünf Tönen bestehende Form des tonumschreibenden Kreismotivs strukturell aus zwei Komponenten aufgebaut ist, welche auch voneinander unabhängig als Klage-Elemente auftreten können: aus einem dreitönig pendelnden Gebilde – in der Abbildung mit gestrichelter Linie eingerahmt – und einer fallenden „Seufzer“-Geste. Schon hier sei vorausgeschickt, dass die Konnotation dieses in Sekundschritten pendelnden und in „fließender“ Wiederholung auftretenden

Dreiton-Gebildes jene mit dem Weinen ist; es ist eine Klage-Gestalt mit Ausdruck des Schmerzes, die als solche bereits von Asioli in seinem *Il Maestro di Composizione* gelehrt wurde (vgl. dazu Kap. *Das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv* in der vorliegenden Arbeit).

Wie Renato ist auch Amelia mit ihrem eigenen Kummer beschäftigt. Sie ist über die Maße unglücklich und fühlt sich in ihrem Schmerz einsam. In ihrer schwermütig-entmutigten Frage – auch hier an sich selbst –, an wen sie sich in dieser Welt noch wenden könne („A chi nel mondo ti volgerai, misera Amelia?“), zeigt sich ebenfalls ein sorgenvoller Aspekt; und die wesentlichen Worte in diesem Zusammenhang („a chi nel mondo ti volgerai“) werden durch eine sehr kurze, lediglich viertönige, aber wiederholte Erscheinung des tonumschreibenden Kreismotivs in nur chromatischer Form verdeutlicht, während Renato die bereits oben zitierte diatonische Variante in der ersten Ausprägung zum Hören bringt (Abb. 5-74 B).

Die erläuterten Sachverhalte unterstützen also auch anhand dieser Stelle in *Un ballo in maschera* mehrfach die in der vorliegenden Arbeit vertretene Auffassung, dass das tonumschreibende Kreismotiv bei Verdi in den meisten Fällen mit den umfassenderen Gefühlen Schmerz, Klage und Sorge konnotiert ist anstatt mit dem spezifischen Gefühl Eifersucht.

Die Verknüpfung des tonumschreibenden Motivs mit besorgten Gedanken ist auch in der Ballszene des dritten Akts in *Les Vêpres Siciliennes*<sup>247</sup> nachzuvollziehen (Abb. 5-75 A und B). Sowohl eine diatonische als auch eine chromatische Erscheinungsform der besagten Gestalt stehen an dieser Stelle im Dienst des Ausdrucks von Sorge. Es handelt sich um den Punkt des Sujets, an dem Henri aus dem Gespräch von Hélène und Procida unmittelbar erfährt, dass diese die Ermordung des verfeindeten Montfort während des Balls planen. Dabei ist der gegnerische Monfort, wie Henri kürzlich von diesem insgeheim erfahren hat, Henris eigener Vater, dem er deshalb nun nichts antun will.

Wenn die ersten Einsätze der diatonisch kreisenden Bewegung durch die Bratschen bei der sonst eher heiter-aufgehellten Ball-Atmosphäre in D-Dur noch nicht mit dem Vorhandensein des Ausdrucks von Besorgnis in Zusammenhang zu stehen scheinen – denn aus den Sätzen von Hélène („Et dans quelques instants, des nôtres entourés...“) und Procida („Montfort par la danse enivré, expiera ses forfaits...“) geht eine gerade entgegengesetzte

---

<sup>247</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 503 f. bzw. Klavierauszug S. 241 f., ab Ziff. 113.

mentale Befindlichkeit, eine Art Sicherheit in Bezug auf den Mordplan hervor –, so kann dies einerseits an dem selteneren „duralen“ Kontext liegen und andererseits an dem gleichzeitigen tänzerischen Staccato-Motiv (mittlere Zeile in Abb. 5-75 A).

Jedoch kann zu diesem Eindruck bereits bei Henris Einsatz ein weiterer Eindruck hinzukommen und Licht auf seine Haltung werfen; und auch darauf, dass seine Seelenlage eine langanhaltende Grundlage für die Beschaffenheit der Musik ist – nachdem Henri (immer noch während der konstanten kreisenden Gestalt) das Gehörte seinerseits mit „Ah grand Dieu!“ und danach mit „du silence!“ kommentiert (Abb. 5-75 A). Auch hier sei darauf hingewiesen, dass der Aufschrei „Ah grand Dieu!“ mit dem Hinweis im Notentext erscheint, dass Henri das für sich ausspricht (*à part*).

The image shows a musical score for Act 3 of G. Verdi's *Les Vêpres Siciliennes*. It features two vocal parts: Procida and Henri. Procida's part is in the bass clef, and Henri's part is in the treble clef. The piano accompaniment is shown in both hands. The score includes the following lyrics:

PROCIDA: la danse en - i - vré, ex - pie - ra ses for - faits...

HENRI: Ah grand Dieu! du si-  
len - ce! Qu'as-tu - donc?

Henri's reaction is marked as *à part* and *effrayé*. Procida's reaction is marked as *étonné*.

Abb. 5 – 75 A G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3

Dass Henri bereits hier nicht den wahren Grund seines Entsetzens gegenüber den anderen beiden angibt (sondern durch die Aufforderung zum Leisesein von seiner Besorgnis um Montfort ablenkt<sup>248</sup>), wird in der Handlung durch einige subtile Zeichen deutlich: Erstens

<sup>248</sup> Bemerkenswerterweise erklingt der dem französischen „Ah! grand Dieu! du silence!“ in der italienischen Version der Oper entsprechende Satz von Arrigo (dessen Rolle jenem von Henri entspricht) als „Ah gran

erhält Procida gleich nach Henris „Zwischenruf“ den Hinweis im Notentext, mit Erstaunen (*étonné*) danach zu fragen, was mit Henri wohl los sei; zweitens hat Henri seine ideenlose Antwort, dass man sie ja hören könnte („L'on pourrait nous entendre!“ – nicht mehr in der Abbildung enthalten), laut Partitur in Verlegenheit (*troublé*) darzustellen. Endgültig klar werden die Situation und Henris Standpunkt – der bereits bei der vorhin zitierten Planung des Mordes derselbe war – jedoch gerade durch die musikalische Entsprechung des kreisenden Motivs mit der nächsten Szene, wenn Montfort und Henri miteinander sprechen und Henri versucht, Montfort zu warnen und zum Gehen zu bewegen:

Nicht nur die Ballmusik erscheint in einer Mollentsprechung (und bei anderer Instrumentierung) bei diesem Gespräch wieder, sondern auch das kreisende Motiv<sup>249</sup> – zwar auffallend schnell, aber genauso in den Bratschen wie in der vorigen Szene und, anstatt der zunächst diatonischen Tonfolge wie an der vorhin zitierten Stelle, hier lange mit der Anwendung von nur Halbtönen (Abb. 5-75 B). Dies kann als konsequentes Resultat jenes Sachverhalts angesehen werden, dass das Kreisen im vorhin behandelten D-Dur-Abschnitt seine Melodie vom fünften Skalenton aus in der Tonart bildete und dabei nur die untere Wechselnote eine Hochalterierung erfuhr. Wenn dies in Analogie auf das hier erklingende a-Moll übertragen wird, entstehen aber in der linearen Beschaffenheit der kreisenden Gestalt in der identisch kreisenden Tonfolge vom fünften Skalenton aus und bei Hochalterierung der vierten melodischen Stufe aufgrund des Halbtonabstandes zwischen dem fünften und sechsten Skalenton in einer Molltonalität sinngemäß nur Halbtöne.

Abb. 5 – 75 B G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3

Dieser Sachverhalt kann in Hinsicht auf die oben ausgesprochene These eine Wichtigkeit erlangen, laut der der Unterscheidung in der satztechnischen Beschaffenheit

Dio! (chi il salverà?)“, was nun eindeutig die Sorge durch die Frage „wer rettet ihn?“ präsentiert und zugleich durch die Klammer wieder einmal ein Zeichen dafür darstellt, dass das sein innerer Gedanke für sich ist.

<sup>249</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 516 bzw. Klavierauszug S. 253, ab T. 343.

zwischen einer diatonischen Version mit der Verwendung von Ganz- und Halbtönen und der chromatischen Verwendung mit nur Halbtönen von Verdi viel weniger Bedeutung beigemessen worden sein dürfte als dem kompositorischen Gestus von einer kreisenden Bewegung überhaupt, die hier für die Konnotation eine ausschlaggebendere Rolle zu spielen scheint. Als Argumentation dafür beachte man in diesem Gespräch zwischen Henri und Montfort auch die Fortsetzung bei Ziff. 123<sup>250</sup>, die beim Wechseln der ein paar Takte anhaltenden Zwischentoniken C-Dur (4 Takte lang), d-Moll (4 Takte) und e-Moll (2 Takte) die konsequente Verwendung des Einsatztones des kreisenden Motivs vom fünften Skalenton der jeweiligen Zwischentonart behält – und dabei die Tonfolgenverwendung als halb- und gantzönige oder als nur halbtönige eben dem jeweiligen Tongeschlecht entsprechend anpasst.

Dafür also, ob das kreisende Motiv in einer diatonischen oder chromatischen Version zu hören ist, ist der Einsatzton der linearen Melodiebildung des Motivs entscheidend. Dass beim Ausdruck bestimmter Gefühle durch die Chromatik gleichzeitig eine zusätzliche Konnotation eine Rolle spielen kann, wird dadurch nicht ausgeschlossen – wie wir dafür auch am Anfang des Kapitels zahlreiche Beispiele in Verdis übrigem Schaffen sehen konnten. Auch an der eben untersuchten Stelle in *Les Vêpres Siciliennes* können beim Erklängen der nur halbtönigen Version durch den unmittelbaren Text der beiden Protagonisten Anklänge schmerzlich sehnsüchtiger oder klagender Gefühle wahrgenommen werden, insofern als Montfort hofft, dass sich Henris Herz empöre und in seinen Adern doch französisches Blut fließe („Ah! ton coeur, à ce mot, vient de se révolter...“, vgl. dazu auch Abb. 5-75 B oben), aber auch insofern als sein Sohn dies leidenschaftlich (*avec chaleur* im Notentext) abstreitet („Non, non ma haine est la même pour eux!“). Die direkte Fortsetzung – die gleicherweise im Zeichen des immer noch chromatischen Kreisens auf denselben Tonhöhen ertönt – zielt jedoch nicht mehr auf die Demonstration der Gefühle, sondern nur noch auf das besorgte Gedankenkreisen von Henri: Er fordert Montfort noch einmal energisch zum Gehen auf („mais toi, du moins, cède à mes vouex! Va-t’en!“), und wenn er mit gleichem Ansatz in seinem nächsten Satz pragmatisch warnt, dass die Verschwörer, von Rache geleitet, ja schon in sichtbarer Nähe seien („Guidés par la vengeance, ils viennent... je les vois...“), treten gleichzeitig sowohl diatonische als auch chromatische Tonfolgen der Gestalt auf.

Ein auffälliges Beispiel in diesem Zusammenhang ist auch an einer anhand des chromatischen tonumschreibenden Motivs bereits erwähnten Stelle im dritten Akt in

---

<sup>250</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 517 bzw. Klavierauszug S. 254.

*Otello*<sup>251</sup> zu beobachten. Etwa 30 Takte später als bei der weiter oben behandelten chromatischen Version (Abb. 5-23) lassen sich bei der direkt wiederholten und in diesem Fall auch diatonisch zirkulierenden Gestalt der Schmerz beider Protagonisten – Desdemonas Schmerz über Otellos Sinneswandlung und Otellos Schmerz über die eingebildete Untreue seiner Frau –, aber vor allem Otellos in sich kreisende, sich festgesetzte Einbildungen wahrnehmen (Abb. 5-76).

Das Motiv, das einen fallenden Ganzton in Kombination mit einem Halbton sowie die Steigung desselben mit punktiertem Rhythmus in sich vereint, wird in der ersten Oboe und den zweiten Violinen hörbar (Oberstimme des unteren Systems in der Abbildung). Währenddessen stellen die ersten Violinen eine weitere und doppelt so schnelle Zirkulation von Sechzehntelnoten in einem ebenfalls kombinierten Verlauf von Halb- und Ganztönen dar (drittes System von oben in der Abbildung). Wie an der analogen früheren Stelle mit chromatischer Version ist auch hier auf die bogenförmige Bewegung hinzuweisen, die eine satztechnische Nähe an das Pendelmotiv bewirkt – und somit auch an dessen Konnotationen mit Hinfälligkeit und Angeschlagensein.

The image displays a musical score for Act 3 of Verdi's *Otello*. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line for Desdemona (Des.) with lyrics '- ra!', 'No...', and 'Fra', and an Oboe (O.) line with lyrics 'Che!? l'hai per - du - to for - se? Lo cer - ca.'. The second system includes a vocal line for Othello (O.) with lyrics 'po - co... lo cer - che - rò...', 'No,', and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line with chords and moving lines in the left hand.

Abb. 5 – 76 G. Verdi, *Otello*, Akt 3

<sup>251</sup> Vgl. Partitur S. 317 bzw. Klavierauszug S. 173.

## 5.1.6 Chromatisches Kreisen mit zusätzlichem Charakterzug der verminderten Terz

### 5.1.6.1 Klagende und sorgenvolle Färbung des dreitönigen Bassklarinetten-Motivs im ersten Finale von *Simon Boccanegra*

Bemerkenswert in Zusammenhang mit dem tonumschreibenden Kreismotiv ist jene Formung der besagten Gestalt, die ihre Halbtonschritte mit einem klingenden Ganztonschritt auf eine besondere Art vereint.

Dass der Ganzton dabei nur ein klingender ist, verbirgt eine enharmonische Entsprechung und zugleich einen wichtigen Aspekt, der das Charakteristikum dieser Version bildet. Das Prinzip dieses grundsätzlich chromatischen Ablaufs des Motivs ist so aufzufassen, dass – im Gegensatz zu den bisher gesehenen rotierenden Motiven – ein Schritt in der „kreisenden“ Bewegung ausgelassen wird, was die Entstehung einer verminderten Terz, d.h. eines klingenden Ganztones, bewirkt, der allerdings wieder in weiteren chromatischen Tönen verlassen wird (Abb. 5-77). Der hier als theoretischer Hintergrund abgebildete strukturelle Zusammenhang zwischen einem sich in durchgehenden Schritten bewegendem tonumschreibenden Kreismotiv und jenem mit der verminderten Terz lässt sich jedoch auch unmittelbar in Verdis Musik betrachten. Dies wird in Abb. 5-87 B aus *I Lombardi* – bzw. in dem sich darauf beziehenden Absatz im Text der Arbeit – verdeutlicht.

Bemerkenswerterweise findet sich auch diese Version des Motivs mit der verminderten Terz an mehreren Stellen in Verdis Schaffen mit vergleichbarer Konnotation des Schmerzhaften, des Klagenden und des Sorgenvollen.

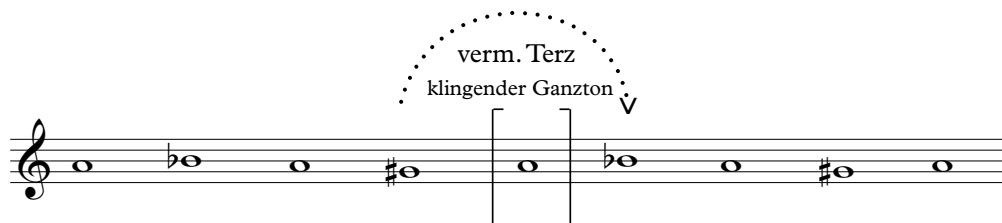


Abb. 5 – 77 Entstehung eines klingenden Ganztones in der chromatisch rotierenden Bewegung



Wenn man sich die Fluch-Szene am Ende des ersten Akts in *Simon Boccanegra* und hier spezifisch das dreitönige Bassklarinetten-Motiv<sup>252</sup> (Abb. 5-78) – das am Beginn des zweiten Akts erneut in Erscheinung tritt<sup>253</sup> – in Erinnerung ruft, wird eine ähnliche Gestaltung durch eine Pause ersichtlich, die als Trennung zwischen dem Ende eines Motivs und dem Beginn seiner Wiederholung fungiert.

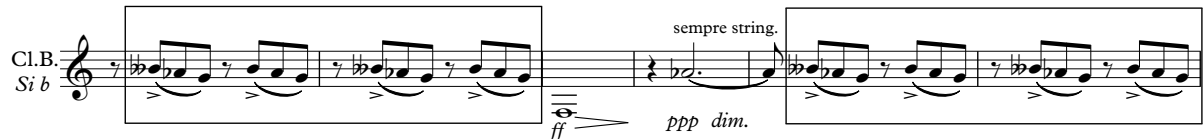


Abb. 5 – 78 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Durch die mehrfache Wiederholung des gleichen Motivs wird nicht nur die Pause, sondern zugleich die verminderte Terz zwischen Ende und Beginn zweier Achtelgestalten von drei zusammenhängenden Noten hörbar – notiert für die Bassklarinette als transponierendes Instrument als *g-heses*, klingend als *f-asas*, klangidentisch mit einem Ganzton. Die stetige motivische Zusammengehörigkeit der jeweils drei Töne ist dabei zwar mehr als eindeutig und die „Lücke“ zwischen den Motiven macht auch nicht den Eindruck eines „fehlenden“ mittleren Tones in einem durchgehenden Kreisen; dennoch ist die klangliche Wirkung der verminderten Terz, die hier im Verlauf der Wiederholung des Motivs hörbar wird, eine ähnliche wie bei den Motiven, in denen die verminderte Terz bei einer unmittelbaren Verknüpfung zweier Töne innerhalb des Motivs entsteht (wofür wir noch mehrere Zitate sehen werden).

Aufgrund der mehrmaligen Erscheinung des dreitönigen Motivs, welches nach der oben zitierten Stelle im ersten Finale<sup>254</sup> (Abb. 5-78) am Beginn des zweiten Akts nicht nur wiedererklingt, sondern gleichzeitig auch den Vorboten zur Motivik der sich direkt anknüpfenden Musik zur Vergiftung durch die Ampulle (*Più lento*)<sup>255</sup> bildet, ist die in der Fachliteratur vorhandene Deutung, dass hierbei eine Modifikation von einer „Fluchformel“ zu einem „Giftmotiv“ repräsentiert wird<sup>256</sup>, durchaus möglich. Dies kann auch durch eine

<sup>252</sup> Vgl. Partitur S. 240, T. 3-4 nach Ziff. DD sowie S. 241, T. 3-4 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 147 f., (ab letztem Takt auf S. 147) sowie S. 148, T. 4-5 auf der Seite.

<sup>253</sup> Vgl. Partitur S. 247 bzw. Klavierauszug S. 152.

<sup>254</sup> Edward T. Cone sieht die Herausbildung des dreitönigen Motivs als eine Zusammenführung von fragmentarischen Elementen weiterer zueinander in rhythmischem und melodischem Zusammenhang stehender früherer Motive im ersten Finale wie des chromatischen Motivs der tiefen Streicher und des Fagotts bei Amelias Eintritt, ihres diatonischen Pace-Motivs sowie des Solo-Bassklarinetten-Motivs, das erklingt, nachdem der Doge Paolo aufgerufen hat. Vgl. Cone, *Road*, S. 91.

<sup>255</sup> Vgl. Partitur S. 249 f. bzw. Klavierauszug S. 153.

<sup>256</sup> Vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 147 ff. bzw. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 316 f.

nochmalige Erscheinung des Motivs vom ersten Fagott im dritten Akt<sup>257</sup> unterstrichen werden, während Paolo auf dem Weg zum Tode Fiesco von der Vergiftung des Dogen erzählt („Un velen...“): Die musikalisch-motivischen Analogien der drei Erscheinungen des besagten Motivs sind durch die chromatisch absteigende Tonfolge mit Akzentuierungen und dem Pausenbeginn eindeutig erkennbar<sup>258</sup>. Ihre Wiederkehr als Erinnerungsmotiv stellt die nachvollziehbare Legitimation der Übereinstimmung zweifellos in erster Linie in den Dienst einer dramaturgischen Entwicklung, welche den Verlauf vom Moment der Verfluchung (erzwungen vom Dogen) über das Verfolgen des Fluches in Paolos Gefühlsleben bis zum Einschenken des Gifts in den Trinkbecher des Dogen auch mittels musikalischer Motive reflektiert<sup>259</sup>. Auch jene von Sopart vertretene Auffassung, dass die einmal im Finale durch den Fluch („sia maledetto!“) geprägte Formel beim zweiten Auftritt in Paolos Monolog keiner verbalen Komponente mehr bedürfe und somit die Präsenz des Fluches auch allein vom Orchester vertreten werde<sup>260</sup>, unterstützt sehr treffend die dramaturgische Rolle des Motivs.

Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit möchte jedoch die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass das besagte Motiv zugleich und vor allem eine klagende und sorgenvolle Schattierung hat. Diese Feststellung erlangt eine Gültigkeit und eine Signifikanz in erster Linie in Bezug auf jene längere musikalische Einheit, in welcher durch die Wiederholung des Motivs die besagte verminderte Terz mehrmals hörbar wird. Währenddessen „animiert“ das chromatisch dreitönig absteigende Motiv auch als Einzelelement zu einer Auffassung von einer Klage-Geste – sogar mit dem Anklang eines „Seufzers“<sup>261</sup>.

<sup>257</sup> Vgl. Partitur S. 339 f. bzw. Klavierauszug S. 208.

<sup>258</sup> Vgl. dazu auch Klier, *Verdi-Klang*, S. 175.

<sup>259</sup> Eine weitere Analogie stellt Uwe Schweikert fest, indem er auch in der Musik des Dogen am Beginn des 3. Aktes das chromatische Motiv in melodischer Umkehrung sieht. Vgl. Schweikert, *Wahre*, S. 87 bzw. Ders., *Boccanegra*, S. 478.

<sup>260</sup> Vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 147 f.

<sup>261</sup> Das Motiv kann auch als eine zu drei Tönen erweiterte Klage-Gestalt in der selbstverständlichen Tradition des „passus duriusculus“ gehört werden. Dass die senkende Tonfolge hier nicht aus zwei, sondern drei Tönen besteht, hindert nicht daran, das Motiv im Sinne eines „Seufzers“ aufzufassen. Wir kennen gerade in *Simon Boccanegra* ein Beispiel dafür, dass ein chromatisch senkendes „Seufzer“-Motiv mit dem eindeutig klagenden Text „Piango, piango“ eine Erweiterung zu drei Tönen erfährt: Es sei hier an das große Duett von Fiesco und Simone im dritten Akt verwiesen, wo Fiesco seinem Schmerz in einer zu drei Tönen erweiterten „Seufzer“-Gestalt Ausdruck verleiht, vgl. Klavierauszug S. 226. Ebenfalls als erweiterte Klage-Gesten, die das Weinen illustrieren können, sind jene chromatisch absteigenden Oboen-Motive aufzufassen, die sogar vier Töne in sich einschließen, wenn Gabriele in seiner Eifersuchtsarie im zweiten Akt sich selbst „ertappt“: „io piango!... io piango!“ vgl. Klavierauszug S. 164; sie sind auch schon in den vorangehenden Takten im Fagott und im Cello vorweggenommen (Budden spricht hier von einer „tiny lamenting figure“, vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 319, siehe auch Sopart, *Boccanegra*, S. 158; zur Auffassung als absteigender Tetrachord vgl. Beghelli, *Atti*, S. 79). Wiederholte, eindeutige „Seufzer“-Gestalten mit drei chromatischen Achteltönen im Orchester sind auch im weiteren Schaffen von Verdi zu beobachten, wie z.B. im Hymnus *Cantica, Inno delle Nazioni*, vgl. Klavierauszug S. 23, T. 110-116. Aber auch noch längere, viertönige „Seufzer“-Gesten kennen wir, wie jenen *g-fis-f-e*-Ruf der Bratschen und der Celli im zweiten Akt in *La traviata*, wenn Violetta – ihre Tränen kaum zurückhaltend – Alfredo von ihrer gemeinsamen glücklichen Zukunft versichert,

Während das dreitönige Motiv als „Fluchformel“<sup>262</sup> am Ende des ersten Akts auch als eine musikalische Komponente der Darstellung des allgemeinen Entsetzens und der Bestürzung in Anwesenheit aller versammelten Personen der Oper fungiert und auf das Erschrecken vor dem Fluch und auf die Furcht davor hinzielt<sup>263</sup>, sind dieses Erschrecken und die Furcht auch schon in der Ratsaalszene vonseiten des Paolo ebenfalls eindeutig vorhanden, der gezwungen wird, den Fluch zu wiederholen<sup>264</sup>.

Diese Auffassung der Autorin der vorliegenden Arbeit widerspricht zwar zum Teil der Ansicht von Dennig-Jaschke. Ihres Erachtens sei Paolo ein anderer „Verfluchte[r] [...] als es Rigoletto war; er lässt keinen Schmerz fühlbar werden, er ist ganz Macht und Hass, [...] ist auch nun nicht bereit, sich in Frage zu stellen, er kennt nur Aggression und Kampf. Keine Selbstzweifel, keine Ängste oder Unsicherheiten scheinen in seinem Denken aufzutauchen“<sup>265</sup>.

---

während sie schon weiß, dass sie ihn verlassen muss, vgl. Partitur S. 179 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 180. Ebenfalls viertönige Klage-Gesten, von deren Beschaffenheit als „Seufzer“ uns Zuhörern durch den Zwischenruf des Arztes „Geme!“ kundgegeben wird, hören wir im *Sonnambulismo* der Lady im vierten Akt von *Macbeth*, vgl. Partitur Bd. 2, S. 552 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 364, T. 97-99, wenn im Englischhorn und in den ersten Violinen ein fünfmal wiederholtes chromatisch absteigendes Motiv durch ihren synkopisch rhythmisierten Gegensatz zu den regelmäßigen Achteln der weiteren Streicher hervorgehoben wird. Auch die aufsteigende Form des „Seufzer“-Gestus präsentiert sich in viertönigen wiederholten chromatischen Gestalten der ersten Violinen in Verdis später Komposition *Stabat Mater* aus den *Quattro pezzi sacri*, vgl. Partitur S. 15. Eine sogar fünf Töne umfassende Klage-Gestalt in Terzparallelen spielen die Violinen viermal hintereinander in der gleichen schrittweise senkenden Tonhöhenkonstellation im dritten Akt von *Il corsaro*, vgl. Partitur S. 296 bzw. Klavierauszug S. 158, wenn Gulnara Corrado anfleht, ihren Rettungsversuch nicht abzulehnen, während die Celli die Wehmut durch zusätzliche aufsteigende „Seufzer“ verdeutlichen. Die wohl aus den meisten Tönen bestehende Gestalt in diesem Zusammenhang ist die sechstönige „Seufzer“-Geste der ersten Klarinette, der zweiten Violinen und der Bratschen bei Rodrigues Klage über Flandern im Duett mit dem König im zweiten Akt von *Don Carlos* („O Roi, j'arrive de Flandre“), welcher eine jeweils fünftönige Variante folgt und die jeweils von einer aufsteigenden chromatischen Gegenstimme des ersten Fagotts und der Celli unterstützt wird, vgl. Partitur S. 244, Ziff. D bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 280, Ziff. D. In demselben Abschnitt hören wir aber wieder auch dreitönige Klage-Gesten in den Holzbläsern. Durch die zahlreichen Beispiele sollte an dieser Stelle vergegenwärtigt werden, dass eine über zwei Töne andauernde Länge eines Motivs ihre Rolle als „Seufzer“-Geste keineswegs ausschließt.

<sup>262</sup> Jens Malte Fischer benennt dabei die hiesige Erscheinung des Motivs der Bassklarinetten als „das eigentliche Paolo-Motiv“, vgl. Jens Malte Fischer: *Vom Wunderwerk der Oper*, Wien (Zsolnay) 2007, S. 212.

<sup>263</sup> Man beachte auch die Beschreibung der *Disposizione scenica*, die eindeutig auf ein gruseliges Gefühl der Menge sowie darauf verweist, dass alle fühlen, dass hier etwas Furchtbares geschieht. „Tutti avranno seguito con meraviglia e raccapriccio questa scena; [...] tutti comprendono che quale cosa di terribile sta per compiersi: è questo sentiment che deve dominare a che prorompe colle parole che tutti ripetono: *Sia maledetto*.“ Übs.: „Alle haben diese Szene erstaunt und entsetzt verfolgt. [...] [alle] verstehen [...], daß sich etwas Furchtbares ereignet. Das ist das Gefühl, das vorherrschen soll und sich in den Worten, die alle wiederholen, Bahn bricht: *Sia maledetto*.“ *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 622 f. (Hervorhebungen orig.).

<sup>264</sup> Wenn Tomlinson beschreibt, dass die neue Art der Orchestersprache in der Fluch-Szene nichts Mimetisches und keine solchen Gesten habe, welche körperlichen Bewegungen entsprechen, vgl. Gary Tomlinson: „Learning to Curse at Sixty-Seven“, *Cambridge Opera Journal* 14 (2002), S. 229-241, hier S. 241, so trifft dies zwar sicherlich auf die angedeutete geflüsterte „Sia maledetto“-Stelle zu. Es soll jedoch auch in diesem Zusammenhang noch einmal angemerkt werden, dass das besagte dreitönige Motiv der Bassklarinetten unmittelbar davor, wie bereits angedeutet, durch die fallende Art und die durch Pausen getrennten Wiederholungen als sehr stark wirkende „Seufzer“-Geste – mit Ursprung in physisch-körperlicher Analogie – empfunden werden kann.

<sup>265</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 330.

Dass Paolo jedoch – zumindest an diesem Punkt des Sujets, an dem das besagte wiederholte Motiv hörbar wird – deutlich mit der Angst zu kämpfen hat, wird auch im Notentext angegeben. Man beachte vor allem, dass das Motiv in der Bassklarinette zum ersten Mal dann erklingt, wenn der Doge (*cupo e terribile*, also „düster und schrecklich“) Paolo aufgefordert hat, den Fluch zu wiederholen. Paolos Erschütterung wird nicht nur durch seinen Text zwischen den Bassklarinetten-Motiven und ihrer transponierten Wiederholung von einem *ces* aus (klingendem *heses*) verdeutlicht („Orrore! orror!“), sondern auch durch den Hinweis in der Partitur, dass er den Fluch direkt davor *atterrito e tremante* („erschrocken und zitternd“) wiederholen soll. Man beachte auch, dass in jener Äußerung des Dogen: „V'è in queste mura un vil che m'ode, e impallidisce in volto; già la mia man l'afferra per le chiome. Io so il suo nome... è nella sua paura...“ deutlich auf die von Furcht zeugenden Merkmale verwiesen wird: als „impallidisce in volto“ auf das Verblassen des Gesichts des Feiglings, der sich in diesem Saal befinde, sowie als „paura“ auf die Angst, in der sein Name liege. Die *Disposizione scenica* gibt eine sehr detaillierte, präzise auf die einzelnen Sätze bezogene Beschreibung von dieser Szene, die davon zeugt, dass sich Paolo schon vor dem Erscheinen des Motivs, d.h. genau ab dem das Verblassen andeutenden Teil „e impallidisce“ im eben zitierten Satz des Dogen, mit jedem erneuten „Einsatz“ des Dogen zunehmend erschrickt<sup>266</sup>. Wenn der Doge Paolo befiehlt, den Fluch zu wiederholen, ist Paolo wahrhaftig zu Tode erschrocken; und nach der Wiederholung des Fluches soll er mit den Händen sein Gesicht bedecken und „Orrore! orror!“ flüstern<sup>267</sup>. All diese Hinweise auf die Handlungsmomente geben ein ziemlich deutliches Bild davon, dass Paolo vor Angst geradezu zittert<sup>268</sup>.

Das gleiche chromatische dreitönige Motiv bei seiner zweiten Erscheinung in Paolos Monolog am Beginn des zweiten Akts – ebenfalls von der Bassklarinette bei kleinerer

<sup>266</sup> Vgl. *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 622 f.

<sup>267</sup> „Paolo è colpito quasi mortalmente da questo anatema: il suo volto dinota il più grande spavento: vorrebbe rifitursi, ma [...] gridando tremante: *Sia maledetto*, poi subito si copre il voto mani morando: *Orrore! orror!*“ Übs.: „Paolo ist von diesem Fluch fast zu Tode getroffen. Auf seinem Antlitz spiegelt sich größtes Entsetzen wider. Er möchte sich weigern, aber [...] ruft zitternd aus: *Sia maledetto*, dann bedeckt er sofort sein Antlitz mit den Händen und murmelt: *Orrore! orror!*“ *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 622 f. (Hervorhebungen orig.).

<sup>268</sup> Hinsichtlich Paolos Charakter sei auch auf die Ansicht von Várnai hingewiesen, der – im Gegensatz zu Dennig-Jaschke – auch in Paolo die einfachen menschlichen Persönlichkeitszüge betont: „Also Paolo Albiani ist in Wirklichkeit 'nicht am meisten schurkisch unter den Schurken', sondern das, was auch jede Figur auf Verdis Bühne ist: *Mensch*. Ein vielschichtiger, ja, auch gegensätzliche Eigenschaften in sich tragender Mensch aus Fleisch und Blut.“ (Im Orig.: „Tehát Paolo Albiani valójában 'nem leglatrabb a latrok közt', hanem az, ami Verdi színpadának minden figurája: *ember*. Sokszínű, ellentétes tulajdonságokkal rendelkező, hús-vér ember.“) Várnai, *Operakalauz*, S. 347. Übs. v. der Verf. der vorl. Arbeit; Hervorhebung im ung. Text orig.

Orchesterbesetzung gespielt – lässt die verminderte Terz ebenfalls hören<sup>269</sup>. Beim ersten Auftreten lässt zwar das Schriftbild in der Notierung der Bassklarinete als *a-gis-g* an dem durch die Motivwiederholung erstandenen Punkt eine große Sekunde erkennen, bei dem drei Takte späteren zweiten Auftreten kehrt der Komponist jedoch wieder zur Notierung einer verminderten Terz zurück.

Das Motiv erscheint auch hier mit der Wirkung, die zunehmend die Klage, den Schmerz und die Angst des alleingeblienen Paolo, der sich selbst verfluchen musste, beinhaltet. Der hier vorhandene Text enthüllt die in ihm kreisenden Gedanken über die eigene Verfluchung und darüber, dass er von deren Gräuel immer noch verfolgt wird („*Me stesso ho maledetto! E l’anatema mi segue ancor...*“). Nach Ansicht der Autorin der vorliegenden Arbeit sind dabei Aspekte wie Klage und besorgtes In-sich-Kreisen der Gedanken ein relevanter Bestandteil des psychischen Zustandes des Protagonisten – und dementsprechend der hiesigen musikalischen Verwirklichung. In dieser lässt sich das besagte Motiv mit seiner – die verminderte Terz verdeutlichenden – Wiederholung als eine mit jener Variante des tonumschreibenden Kreismotivs verwandte Erscheinung ansehen, in welcher die durchgehende Sekundbewegung durch die Tonauslassung unterbrochen und demzufolge eine verminderte Terz artikuliert wird. Dass auch bezüglich der jeweiligen Konnotationen der beiden Gebilde eine nahe Verwandtschaft nachvollziehbar ist, unterstreicht ihre satztechnische Vergleichbarkeit.

#### 5.1.6.2 Tonumschreibende Kreismotive mit der verminderten Terz in Verdis weiterem Schaffen

Unter den von Frits Noske in *Don Carlos* aufgelisteten bereits erwähnten Stellen von chromatisch um die Quint kreisenden Motiven<sup>270</sup> (vgl. das Unterkapitel *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens unter Bezugnahme auf die Rezeption des Motivs*) befindet sich auch jenes Motiv, das im Ensemble des großen Finales im dritten Akt der Oper in Erscheinung tritt<sup>271</sup>. Ungeachtet dessen, dass Noske bei seiner Aufzählung der Stellen in *Don Carlos*, wie bereits oben angedeutet, über ein *chromatisches* Motiv spricht

---

<sup>269</sup> Vgl. Partitur S. 247 bzw. Klavierauszug S. 152. Das Motiv tritt hier zweimal von zwei unterschiedlichen Ansatzpunkten, angefangen mit je einmaliger Wiederholung auf. Anm.: Im Klavierauszug sind die ersten beiden Motive in T. 4 nach A nicht ersichtlich.

<sup>270</sup> Vgl. Noske, *Signifier*, S. 301.

<sup>271</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 2, S. 404.

(„non-ornamental, chromatic rotation around the fifth“<sup>272</sup>), drängt sich das klangliche Charakteristikum der verminderten Terz *a-cis* im Kreisen auch hier eindeutig in den Vordergrund (Abb. 5-79). Wir hören es in den oberen Stimmen des musikalischen Geschehens bei einem Text – „Sire, prenez pitié d’un peuple infortuné, qui va, sanglant, traînant sa chaîne, au désespoir, à la mort condamné!“ –, in dem Schmerz und Anflehen um Erbarmen, Mitleid mit dem unglücklichen Volk, das blutig seine Ketten schleppend in den Tod geht, enthalten sind. Die verminderte Terz *a-cis* in der Kreisbewegung ist hier – im Gegensatz zur oben erwähnten Bassklarinetten-Stelle in *Simon Boccanegra* – organischer Bestandteil des Motivs.

1.Fl., 1.Ob., 1.Cl., 1.Fg. (+ Él., D.C., Sopr.I., Ten.I):



Abb. 5 – 79 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3

Unmittelbar werden wir an sogar viel frühere Verwendungen eines solchen kreisenden Motivs in Verdis Schaffen erinnert, und zwar auch in solchen Zusammenhängen, in welchen der Text eine ähnlich direkte „Lamento-Situation“ vergegenwärtigt – wie dies auch bei Zaccarias „Solo il gufo suoi tristi lamenti“-Stelle im dritten Teil von *Nabucodonosor*<sup>273</sup> (Abb. 5-80) zu beobachten ist. (Die Ähnlichkeit fällt auch in Bezug auf die Triolen auf.) Die mittlere Tonhöhe *fis* der drei Noten könnte laut dem Prinzip der Kreisbewegung zwischen den beiden „Wechselnoten“ für eine stufenlose Rotation sorgen. Zwischen dem *eis* und dem *g* erklingt jedoch kein *fis*, sondern die Tonhöhe bleibt als potenzieller Wendepunkt „eingeklemmt“ – wodurch sie diese spezifische und ebenso schmerzhaft anmutende Klangwirkung erzielt<sup>274</sup>.

<sup>272</sup> Noske, *Signifier*, S. 299.

<sup>273</sup> Vgl. Partitur S. 408 bzw. Klavierauszug S. 276.

<sup>274</sup> Die Stelle wird in Bezug auf ein anderes Klage-Motiv von Beghelli zitiert, nämlich bezüglich der Vorschlagsnoten, die hier gleichzeitig mit der triolischen Kreisbewegung in komplementären Akzentuierungen in der Oboe und im Horn erklingen und die vom Autor über diese Stelle in *Nabucodonosor* hinaus noch in *Aida* und *Don Carlos* aufgezeigt werden, vgl. Beghelli, *Atti*, S. 66 f. (Notenbsp. 47, 48, 49). Dieser Einsatz von „Vorschlag-Seufzern“ ist ebenfalls ein von Verdi sehr häufig verwendetes Mittel um Klage zu vergegenwärtigen, das allerdings sein gesamtes Schaffen bei unzähligen Beispielen durchzieht und das abgesehen von einem einzigen Beispiel in *Falstaff* nur instrumental – vorzugsweise von der Oboe – verwirklicht wird. Auf die Thematik wird im Kapitel *Ausblick* in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen.

*pp*

Zac. So - loil gu - fo suoi tri - sti la - men - ti

*pp*

Abb. 5 – 80 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 3

Doch um die Bedeutung und die semantische Implikation der verminderten Terz als charakteristisches Intervall im Sinne des Schmerzhaften und Klagenden zu erläutern, kehren wir kurz zu *Don Carlos* zurück und beachten zunächst jene ganz kurze Wendung, die als vereinzelt tonumschreibendes Motiv mit einer verminderten Terz auch ohne jegliche in einer Rotation entfaltete Wiederholung den Zusammenhang zwischen musikalischer Gestaltung und inhaltlichem Ausdruck auf den Punkt bringt (Abb. 5-81)<sup>275</sup>.

*Largo a piacere*

Él. c'est la paix dans la mort!

*ppp* *col canto* *a tempo*

Abb. 5 – 81 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 5

Dass die am Beginn des fünften Akts befindliche berühmte Arie „Toi qui sus le néant...“ von Élisabeth – die in ihrer Not von Karl bei seinem Grab Linderung erhofft – von größtem Schmerz und von Qualen zeugt, ist ohne Zweifel; und an der hier zitierten Stelle könnte der Ausdruck kaum noch schmerzhafter und klagender sein, wenn Élisabeth sich nichts als den Frieden im Tode wünscht („c'est la paix dans la mort“).

Unmittelbar wird in diesem Beispiel jene Schmerzhaftigkeit der verminderten Terz deutlich, welche in der harmonischen Fortführung eines Neapolitanischen Sextakkords in

<sup>275</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 2, S. 602 f.

die direkte Dominante ohne Vorhalts-Quartsext miterlebt werden kann. Nimmt man aus diesem Anlass Bezug auf die Harmonik und den Neapolitaner überhaupt, so stellt sich auch der Zusammenhang heraus, dass die andere übliche Weiterführung des Neapolitaners – jene in den Vorhalts-Quartsextakkord – andererseits genau den bei der Fortführung in die direkte Dominante „ausgelassenen“ Schritt ausfüllt und dabei das stufenweise „lückenlose“ Kreisen mit  $6b-5-4\#-5$  vergegenwärtigt, welches die lineare Basis unseres tonumschreibenden Kreismotivs bildet. Auch an dieser Stelle wird also deutlich, dass die Struktur eines vereinzelt tonumschreibenden Kreismotivs nicht nur Zusammenhänge der melodischen Ebene – wie die Abwechslung von ab- und aufsteigenden „Seufzer“-Gesten – implizieren kann, sondern gleichzeitig auch harmonisch-melodische Faktoren.

Nichtsdestotrotz tritt die besagte Gestalt mit der kreisenden melodischen Wendung und der verminderten Terz auch mit anderem harmonischem Hintergrund und anderem Tonhöhenverlauf an mehreren Stellen der Arie immer wieder in Erscheinung und drückt den Kummer entsprechend aus<sup>276</sup>; schon in der orchestralen Einleitung ist es als *a-gis-fisis-a-gis* als erste Gestalt in den Violinen und den Celli erkennbar<sup>277</sup>. Erst etliche Takte später, im zweiten Takt des *Allegro agitato*, tritt die Gestalt zum ersten Mal auch als *d-cis-his-d-cis* auf und wird dann gleich wiederholt<sup>278</sup>, während auch die erste Tonhöhenkonstellation von *a* aus noch an mehreren Stellen erklingt (Abb. 5-82) und sich auch als kurzes orchestrales Zwischenspiel zwischen dem *Cantabile* und dem Rezitativ entfaltet<sup>279</sup>.



<sup>276</sup> In Hinsicht auf die semiotische Verknüpfung vertritt David B. Easley – der die Arie unter dem Aspekt von wiederkehrenden Motiven und Dramatik analysiert – die Meinung, dass der Abschnitt, in dem die erste Erscheinungsform auftritt – bezeichnet als „*tempesta passage*“ (Hervorhebung orig.) –, „demonstrates the lurking danger that will face Elisabeth if she is caught helping Don Carlos escape“, David B. Easley: „Verdi’s Dramatic Use of Tonality, Topics, and Recurring Themes. Two Analyses“, in: Gregory J. Decker und Matthew R. Shaftel (Hrsg.): *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*, Oxford (Oxford University Press) 2020, S. 193-224, hier S. 199. Einen derart konkreten Ausdruck kann die Verfasserin der vorliegenden Arbeit nicht nachvollziehen. Andererseits könnte sich auch in diesem Zusammenhang als bemerkenswert erweisen, dass das kreisende Motiv – sowohl in „lückenloser“ Chromatik als auch mit der charakteristischen verminderten Terz –, wie es bereits angedeutet wurde, oft die Sorge als Konnotation hat; dass Sorge sich unter anderem auch mit Gefahr im Allgemeinen verbinden kann, erscheint fassbar.

<sup>277</sup> Vgl. Partitur S. 558 bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 595, T. 3-5 nach Ziff. B.

<sup>278</sup> Vgl. Partitur S. 559 f. bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 595 f., T. 7 und 9 nach Ziff. B

<sup>279</sup> Vgl. Partitur S. 564 bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 597 f., Ziff. E.



Allegro agitato  $\text{♩} = 126$

The image shows a piano accompaniment for Don Carlos, Act 5. It consists of two systems of music. The first system features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, including triplet markings and dynamic markings such as *pp* and *dim.*

Abb. 5 – 82 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 5

Wenn Alzira in ihrer *Cavatina*<sup>280</sup> im zweiten Akt der gleichnamigen Oper davon erzählt, dass sie in ihrer Verzweiflung beim Fliehen (im Traum) umsonst um Hilfe gerufen habe („Di terror, d’affanno carica io chiedera soccorso invano...“), lassen die ersten Violinen und die erste Flöte das chromatisch kreisende Motiv ebenfalls mit der Auslassung jeder zweiten mittleren Tonhöhe *g* erklingen, während jedes erste *g* vorhanden ist (Abb. 5-83). Die Konnotation des Motivs mit dem Schmerzhaften und sorgenvoll Klagenden ist auch an dieser Stelle deutlich nachvollziehbar.

T.69

Alz.

The image shows a vocal line and piano accompaniment for Alzira, Act 2. The vocal line is in the treble clef and includes the lyrics "Di ter - ror, d'af-fan - no". The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a chromatic motif in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamic marking *pp* is present.

Abb. 5 – 83 G. Verdi, *Alzira*, Akt 2

<sup>280</sup> Vgl. Partitur S. 140 f. bzw. Klavierauszug S. 77 f., T. 69-73.

Neben der verminderten Terz als Charakteristischem kann auch die Wirkung eines jedes Mal neu gesetzten und wiederholten Neuanfangs einer dreitönigen Klage-Geste wahrgenommen werden (ähnlich war dies auch beim Bassklarinetten-Motiv in *Simon Boccanegra* in Abb. 5-78 zu beobachten), die hier durch die zusätzliche Pause vor jedem *fis* unruhig anmutet. Es soll auch an dieser Stelle angemerkt werden, dass die kompositorische Andeutung eines infolge von Angst und Aufregung entstandenen physisch-körperlichen Zustandes mit schnellem, unregelmäßigem Atem (oder auch schluchzendem Weinen) auch in diesem Fall – wie es in Verdis Schaffen öfters beobachtet werden kann – durch solche Pausen bewerkstelligt worden sein könnte.

Zugleich ist auch die „Beharrlichkeit“ der Gestalt auffallend: Sie tritt in derselben Tonhöhenkonstellation und derselben Instrumentierung nicht weniger als neun Mal hintereinander auf (im hier angeführten Notenzitat nicht mehr ersichtlich).

Die in *Alzira* vorhandene Gestalt mit Vorhandensein der verminderten Terz *fis-as* scheint jedoch – sogar bei diesen konkreten Tonhöhen *as-g-fis-as-g* – in Verdis Verständnis als besonders adäquat für die Konstituierung des Tonhöhenverlaufs des besagten chromatischen kreisenden Motivs zu sein, wenn dieses als satztechnisches Mittel für die Vergegenwärtigung von Schmerzhaftem mit einer teilweisen Auslassung der mittleren Tonhöhe erscheint. Eine Übereinstimmung mit genau jenem Tonhöhenverlauf, den wir in Abb. 5-83 bei Alziras Angst und Sorge sehen können, lässt sich nämlich bei Verdi mehrfach registrieren, wie dies im Folgenden ausgeführt wird:

Wieder eine rhythmisch etwas andersartige musikalische Verwirklichung des Motivs in den Holzbläsern (Fl., Ob., Cl.), jedoch mit Konstitution der besagten drei Tonhöhen können wir bei Arrigos „Ahi sventurata!“-Ruf erleben – welcher als „Unglückliche!“ im letzten Akt von *La Battaglia di Legnano*<sup>281</sup> auf die Protagonistin Lida zielt. Der tödlich verwundete Arrigo wird vor der Kirche auf deren Stufen niedergelegt (*lo adagio sui gradini del tempio*) – und dies geschieht genau während der zweifachen Erscheinung des Schmerzmotivs mit den Tönen *as-g-fis*, bevor der oben zitierte Ruf Arrigos erklingt (Abb. 5-84).

Die Wiederholung der drei Tonhöhen verursacht an der „Schnittstelle“ die Entstehung der besagten verminderten Terz *fis-as*, die aus der Perspektive eines chromatisch stufenlos

---

<sup>281</sup> Vgl. Partitur S. 488 bzw. Klavierauszug S. 222, T. 3 vor Ziff 6.

kreisenden Motivs auch hier zugleich die Auslassung von dessen mittlerem Ton *g* bedeutet. Obwohl die harmonische Situation hier eine sich von der vorigen unterscheidende ist, bewirkt das Erscheinen des melodischen „Kreisens“ dennoch die Wahrnehmung der gleichen Konnotation des Schmerzhaften. (Gleichzeitig kann man hier ein Beispiel auch für ein weiteres, vereinzelt und lediglich aus ornamentaler Verwendung entstandenes tonumschreibendes Kreismotiv in der Stimme des Arrigo beobachten: Als *h-c-h-a-h* fungiert es als Verzierung in der der Tonika vorangehenden diatonisch-melodischen Wendung auf der Dominante.)

Arrigo (lo adagiano sui gradini del tempio) (vedendo Lida)  
 al suo Fat-tor de-si - o... (Ahi sven-tu - ra - ta!..)

Abb. 5 – 84 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Ak 4

Untersucht man Verdis noch früheres Schaffen, stellt sich jedoch heraus, dass diese Gestalt bereits in der *Alzira* unmittelbar vorangehenden Oper, *Giovanna d'Arco*<sup>282</sup>, genau bei den gleichen Tonhöhen *as-g-fis* und mit gleicher Konnotation des Schmerzhaften vorhanden ist. Dies lässt sich direkt am Beginn des zweiten Akts sowohl in der kurzen instrumentalen Einleitung (Abb. 5-85) als auch bei dem nach dem Choreinsatz erklingenden Passage des Talbot beobachten.

<sup>282</sup> Vgl. Partitur Bd. 1., S. 180 bzw. Klavierauszug S. 114.

(+ Fl.,Ott.,Ob.,Cl.,Fg.,Cor.,Tr.,Trn.,Cimb.,Timp.,Tamb.)

**Allegro**

VI.1  
VI.2  
Vle  
Vc.e  
Cb.

*ff*

Abb. 5 – 85 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 2

Die Konnotation mit der Trauer erscheint unmittelbar durch die Szenenbeschreibung. Sie ist nicht nur dadurch erkennbar, dass wir uns hier im Lager der geschlagenen britischen Soldaten – die „unter dem Schock der gescheiterten Entsetzung von Orléans [stehen]“<sup>283</sup> – befinden, sondern auch durch das Bild von weinenden Frauen, das in der Beschreibung der Partitur vor Augen geführt wird (*Donne che piangono presso estinti, altre che assistono ai feriti*)<sup>284</sup>. Wenn der Abschnitt mit dem besagten Motiv einige Takte später auch mit Text wiederholt wird („Ahi cento trionfi distrutti in un giorno! Di tanta viltade chi lava lo scorno?“)<sup>285</sup>, hören wir Talbot darüber klagen, dass hunderte Triumphe an einem Tag

<sup>283</sup> Markus Engelhardt: „Giovanna d'Arco“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 334-337, hier S. 335.

<sup>284</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 180 bzw. Klavierauszug S. 114.

<sup>285</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 183 f. bzw. Klavierauszug S. 116 mit Auftakt von S. 115.

zerstört worden seien (man beachte in diesem Zusammenhang auch das für das Klagen symptomatische emotionale Wort „Ahi“.)

Während in Abb. 5-85 das tonumschreibende Kreismotiv mit Beteiligung der verminderten Terz und in gleicher Tonhöhenkonstellation wie in den vorangehenden Beispielen aus *Alzira* und *La Battaglia di Legnano* durch die viereckigen Einrahmungen verdeutlicht wird, deutet die gekreiselte rundliche Linie auf eine weitere Verwandtschaft mit der anschließend zitierten Komposition Verdis, dem *Requiem*, hin.

Dass eine auch tonhöhenmäßig gleiche Vorstellung vom Einsatz dieser Gestalt in Verdis beiden Opern *Giovanna d'Arco* und *Alzira* aufzufinden ist, erstaunt aufgrund der sehr dicht aufeinander folgenden Entstehungszeiten (beide wurden im Jahre 1845 uraufgeführt) eher wenig sonderlich. Dass aber die ursprünglich chromatische Gestalt des kreisenden Motivs auch in der diatonischen Form mit zwar nicht gleichem, aber vergleichbarem semantischen Inhalt von Angst und Sorge beinahe 30 Jahre später in Verdis Totenmesse (1874) hörbar wird (Abb. 5-86), ist ein solcher Sachverhalt, der in Zusammenhang mit der Fragestellung zu einem vorwiegend konsequenten Verständnis und konsequenten Einsatz von bestimmten satztechnischen Phänomenen und ihren Konnotationen im Schaffen des Komponisten trotz des Vorhandenseins einer geringen Abweichung von einer der Tonhöhen auffällt. Verdi nutzt bei der gleichartig kreisenden Anwendung des Motivs im *Dies irae* seiner *Messa da Requiem*<sup>286</sup> noch einmal den Einsatz auf einem *as*. Der Komponist schreibt als dritten Ton jedoch nicht das *fis*, sondern die in der diatonischen Form als unerhöht vorkommende Tonhöhe *f* – wodurch hier die charakteristische Klangwirkung der verminderten Terz natürlich nicht vorhanden ist.

---

<sup>286</sup> Vgl. Partitur S. 29 bzw. Klavierauszug S. 31.

T.46

S. *ff*  
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet

Coro *ff*  
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet

T. *ff*  
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet

B. *ff*  
Di - es i - - - rae, di - es il - - - la sol -

Abb. 5 – 86 G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Dies irae)

Nichtsdestotrotz treten bei der Vergegenwärtigung des Motivs auch weitere Tonhöhenkonstellationen im Werk in Erscheinung, die sowohl chromatische als auch diatonische Formungen verdeutlichen. Eine besondere Rolle spielt hier das in T. 12 ff. der Komposition auftretende sequenzierte Motiv der ersten Violinen, das beim ersten chromatischen Auftreten als *f-e-dis-f-e* auch hier die besagte verminderte Terz durch den „ausgelassenen“ Halbtonschritt aufweist und später – durch die Sequenzierung – auch diatonische Tonfolgen mit teils Halbtonen und teils Ganztönen darstellt<sup>287</sup>.

Vergleicht man die Notenzitate aus *Giovanna d'Arco* (Abb. 5-85) und der *Messa da Requiem* (Abb. 5-86), wird auch die Ähnlichkeit der melodischen Gestaltung durch die sequenzartige Weiterführung unmittelbar deutlich (in den beiden Abbildungen durch gestrichelte Linie eingekreist), die andererseits in Hinsicht auf eine weitere Verwandtschaft

<sup>287</sup> Vgl. Partitur o. S. [S. 1] bzw. Klavierauszug S. 2. Da im *Requiem* eine enge thematisch-motivische Verwandtschaft zwischen einzelnen melodischen Gestalten vorhanden ist, sind noch weitere Tonhöhenkonstellationen des kreisenden Motivs bzw. der aus diesem ableitbaren Gestalten zu beobachten. Vgl. dazu auch die Analyse des Werkes und insb. das Kapitel „The 'unità musicale' of the Requiem“ bzw. die tabellarische Notenaufzeichnung von Rosen, *Requiem*, S. 80-88.

mit dem chromatisch kreisenden Motiv in *Luisa Miller* Relevanz erlangen wird – Auslegung siehe weiter unten<sup>288</sup>.

Erscheinen diese beinahe drei Jahrzehnte – welche die Zeitspanne zwischen dem frühesten (*Giovanna d'Arco*) und dem spätesten (*Requiem*) der oben angeführten Beispiele betreffen – in Hinsicht auf das „Überleben“ von Motiven mit fester Tonhöhenkonstellation und vergleichbarer Konnotation beachtlich, bekommt das diesbezügliche Resultat durch das erste Finale in *I Lombardi alla prima crociata*<sup>289</sup> (Abb. 5-87 A) eine noch gewichtigere Note. Diese Oper entstand nämlich in Verdis Operschaffen noch früher als *Giovanna d'Arco*: Ihre Uraufführung fand 1843 statt.

Gis. *dim. sempre*  
 -to cam - mi - no, nel - le grot - te, frai bo - schi, sul monte...  
 Vic. *dim. sempre* *pp*  
 lie - - - - - to  
 Arv. *dim. sempre* *pp*  
 - - - - - to di lie - - - - -  
 Pag. *dim. sempre* *pp*  
 - - - - - to, di lie - - - - - to  
 Pir. *dim. sempre* *pp*  
 tra i fior di lie - - - - - to  
 Piano: *dim. sempre* *pp*

<sup>288</sup> Auch die Sequenzierung des besagten Motivs ohne die verminderte Terz, d.h. mit einer kleinen Terz, hat über die hier angeführte Zitat aus dem *Requiem* hinaus auch in anderen Tonhöhenkonstellationen noch wo anders weitere Zeugnisse in Verdis Schaffen, wo die schmerzhaft Ausprägung jedoch weniger deutlich in Erscheinung tritt. Dies können wir im vierten Akt von *Les Vêpres Siciliennes* beobachten, vgl. Partitur Bd. 3, S. 627 bzw. Klavierauszug S. 322, ab T. 153. Das Motiv in den ersten Violinen ist – ähnlich den weiter oben erwähnten Beispielen – in eine Sequenzierung hineingebettet zu hören. Von Montfort erklingen eher vorwerfende Worte an Henri („De quel droit? Je ne dois rien...“), der um das Leben seiner gefangenen Freunde bittet, bis dann doch auch die Sehnsucht von Montfort in Erscheinung tritt: Er will seinem Sohn alles geben, wenn dieser zu ihm „mein Vater“ sagt („Mais à mon fils... je peux tout accorder, s’il le demande! Et s’il me dit: Mon père!“).

<sup>289</sup> Vgl. Partitur S. 212 f. bzw. Klavierauszug S. 123 f.

The image shows a musical score for G. Verdi's *I Lombardi alla prima crociata*, Act 1, measures 5-87. The score is written for Soprano (V.), Alto (A.), Tenor (Pa.), Bass (Pi.), and Piano. The lyrics are "cam - mi" and "to cam - mi". The tempo/mood is marked "morendo". The piano part features a diatonic line with a sharp sign at the end of the three-note figure.

Abb. 5 – 87 A G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1

Sowohl die diatonische Variante mit *as-g-f* (in Abb. 5-87 A mit eckiger gestrichelter Linie umrandet), die wir aus dem *Dies irae* des viel späteren *Requiem*s kennen, als auch die chromatische Variante mit *fis* am Ende der Dreitonfigur und demzufolge mit der verminderten Terz, die wir in den oben erwähnten Opern der ersten Schaffensphase sahen, sind mit genau diesen Tönen auch schon in *I Lombardi* in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander enthalten. Angemerkt werden soll, dass zur Nachvollziehbarkeit dessen, dass die besagte Gestalt in der hier eskalierten beißend-qualenden Situation im Sujet als Konnotation mit dem Schmerzhaften und Klagenden erscheint, der Gesamtkontext der Aussage notwendig ist. Der hier unmittelbar abgebildete Textabschnitt über Naturerscheinungen wie Grotten, Wälder und Berge wirkt in Hinsicht auf die für alle Protagonisten beschwerliche und für Pagano zugleich peinigende Lage wenig aussagekräftig. Währenddessen wird hier jedoch der Vaternörder Pagano von allen verbannt. Der im Notenbeispiel unmittelbar lesbare Textabschnitt wird in dem Kontext verständlich, dass Pagano von allen anderen versichert wird, dass ihm, egal ob er an Blumen vorbeigeht oder sich in Grotten, Wäldern, Bergen befindet, allzeit ein Dämon als Verhängnis auf dem Rücken lasten wird. Als Hintergrund der Situation kann dies auf jeden Fall als Vergegenwärtigung von Schmerzhaftem und Belastendem aufgefasst werden.



Es scheint nach all diesen Beispielen kein Zufall zu sein, dass die folgende Stelle vom Schluss derselben Oper (Abb. 5-87 B)<sup>290</sup> das bekannte Motiv mit der verminderten Terz und ebenfalls mit den bekannten gleichen Tönen *as-g-fis* darstellt. Der tödlich verwundete Eremit (der in Wirklichkeit Pagano ist) stirbt an dieser Stelle der Handlung, und der Ansatzpunkt der Trauer kann eine analytische Auffassung von einer hinsichtlich der Konnotation engen Beziehung zwischen dieser Stelle und den oben erwähnten Zitaten bis hin zum *Requiem* unterstützen. Der Satz, den Pagano im Solo als seinen letzten (vor dem Ensemble) singt, bezieht sich allerdings darauf, dass seinem Blick die Stadt (Jerusalem) noch gewährt werde.

Pagano

Or si- a... con-ces- sa... a' miei sguardi... la cit - tà.

Adagio

tonumschreibendes Kreismotiv

Abb. 5 – 87 B G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 4

In der Deutung von Ingrid Czaika verbindet sich dieses Motiv als „Schlangen-Gestus“ mit dem Charakter und der Schuld von Pagano, „aber auch Arvinos Sehnsucht nach Rache“<sup>291</sup>. An dieser Stelle habe sich der „Schlangen-Gestus“ bereits aufgelöst; nur noch „[e]in letztes Mal erinnert eine Pizzicato-Figur an die Vergangenheit und führt zur finalen Schluss-Hymne.“<sup>292</sup> Im Punkt Erinnerung an die Vergangenheit stimmt die Autorin der vorliegenden Arbeit Czaikas Interpretation zu – wir haben oben gesehen, dass sogar die gleiche Tonhöhenkonstellation mit der gleichen charakteristischen Wendung der verminderten Terz bereits im ersten Finale erklang. Die grundlegende Konnotation ist jedoch nach Auffassung der Autorin der vorliegenden Arbeit auch bereits im ersten Akt jene, die wir hier bei Paganos Sterben miterleben: nämlich die Konnotation mit dem Schmerzhaften,

<sup>290</sup> Vgl. Partitur 4. Akt S. 113 f. bzw. Klavierauszug S. 330 f.

<sup>291</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 59. Vgl. dazu auch Notenbp. 77 ebd.

<sup>292</sup> Ebd.

die sich durch zahlreiche Beispiele in Verdis weiterem Schaffen – mitunter auch in Zusammenhang mit dem Tod – unterstreichen lässt.

In Czaikas Notenbeispiel wird auf Paganos Stimme verzichtet und nur das – in der Deutung der Autorin als „Schlangen-Gestus“ auftretende – tonumschreibende Kreismotiv in den pizzicato spielenden Streicherstimmen abgebildet. Für die in der vorliegenden Arbeit als satztechnische Beschaffenheit und Konstitution des Motivs behandelte Thematik ist jedoch Paganos Stimme im Zitat von großer Bedeutung. Jener strukturelle Zusammenhang zwischen der Erscheinungsform des Motivs mit der verminderten Terz und dem chromatischen tonumschreibenden Kreismotiv – aus dem es entsteht –, welcher am Beginn des Kapitels durch die den theoretischen Hintergrund verdeutlichende Abbildung (Abb. 5-77) erläutert wurde, kann in diesem Beispiel aus *I Lombardi* unmittelbar in der lebendigen Musik betrachtet werden. Jenes g, dessen Auslassen in der Stimme des Pagano durch die Pause – die wie eine Atempause im kraftlosen letzten Satz des Sterbenden wirkt – eine verminderte Terz verursacht, erscheint in den Streichern als elementarer Bestandteil des sich in Halbtonschritten bewegenden tonumschreibenden Kreismotivs.

Ein weiteres Beispiel mit wieder insgesamt unterschiedlicher Entfaltung des kreisenden Motivs und der innewohnenden verminderten Terz lässt sich in der letzten Szene des zweiten Akts von *Luisa Miller*<sup>293</sup> (Abb. 5-88) beobachten – hier jedoch schon in einer anderen Tonhöhenkonstellation. Die Stelle knüpft an die vorherigen Beispiele aus *Giovanna d'Arco* und dem *Requiem* in Bezug auf die sequenzierte Fortführung des tonumschreibenden Kreismotivs an (in der Abbildung mit gestrichelter Linie umrahmt).

Der hier zitierte Abschnitt erklingt, nachdem zu dem völlig verzweifelten Rodolfo, den Pistolenschuss hörend – vor Rodolfos Wut entflieht gerade Wurm –, Leute hingeeilt sind. Unter diesen ist auch der Vater Graf Walter, zu dessen Füßen sich der unglückliche Rodolfo wirft („Ah! padre mio!..“) – nichts ahnend von der von Walter herbeigeführten Intrige. Die Konnotation mit dem Schmerzhaften als Rodolfos Trostlosigkeit kann auch in dieser Situation unmittelbar nachvollzogen werden.

---

<sup>293</sup> Vgl. Partitur S. 348 bzw. Klavierauszug S. 302, T. 140-145.

cadendo a' piedi del padre

Rod. Ah! pa-dre mi - ol..

Wal. Cal - ma - ti!.. Deh sor - gi! M'o - di! Ab -

bo - mi - no il mio ri - gor cru - de - le...

Abb. 5 – 88 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

Während Walter seinem Sohn mit – scheinheiligem – Trösten zunächst zuredet, entfaltet sich das Material als gleiches Motiv (bis zum *Allegro maestoso*) aus dem bereits um acht Takte früher als das Zitat begonnenen musikalischen Geschehen. Das Motiv<sup>294</sup> stellt sich an der zitierten Stelle in einer Sequenzierung und in einer sehr ähnlichen Anlage wie in den erwähnten zwei anderen Werken dar: Es lässt sich samt Auslassung der mittleren Tonhöhe eines chromatischen Kreises – und infolge dessen samt der verminderten Terz *h-des* – hören. Durch die Sequenzierung verliert die Terz jedoch ihre verminderte Beschaffenheit und erklingt als kleine Terz. (Ähnlich wie es auch in *Giovanna d'Arco* zu hören war, erreicht der von der sechsten melodischen Skalenstufe der – hier f-Moll – Tonalität angefangene, sequenziert weitergeführte musikalische Satz – obwohl hier mehrere „Stationen“ einbegriffen sind – den tonikalen Grundton.)

<sup>294</sup> Selbst das motivische Material steht in enger Verwandtschaft mit dem Hauptmotiv aus der *Sinfonia*, das im gesamten Verlauf der Oper mehrfach in Erscheinung tritt. Vgl. dazu auch Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 439.

Wir wenden uns an dieser Stelle wieder *Simon Boccanegra*<sup>295</sup> zu, indem wir eine bei der Überarbeitung ausgefallene Stelle aus der Erstfassung von 1857 betrachten, um eine weitere, bis jetzt unerwähnte Erscheinungsform des Nebeneinanders der chromatischen und diatonischen Versionen des Kreismotivs bei mehrmaliger Auslassung des mittleren Tones *b* – und dadurch bei Mitbeteiligung der verminderten Terz – zu beobachten (Abb. 5-89). Nach der verminderten Terz *ces-a*, die auch hier vor dem „Neubeginn“ der Dreiergruppierung der Töne entsteht, lässt sich der bislang höchste Ton des Motivs bei seinem wiederholten Vorkommen zu einem *c* auflösen. Infolgedessen ändert sich das chromatische Motiv zu einem diatonischen und die vorangehende verminderte Terz zu einer kleinen.

Es handelt sich um das Terzett am Ende des zweiten Akts, in dem die besagte melodische Verwendung dem Dogen zweimal zugeteilt wird. Die Verknüpfung des Motivs mit dem Text des Dogen, der von seinem Grab als Altar von italischer Freundschaft singt („sia d’amistanze italice il mio sepolcro altar“), lässt durch die Nennung des eigenen Grabes die Konnotation mit dem Klagenden erkennen – wenngleich sie etwas weniger deutlich artikuliert wird.

Abb. 5 – 89 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 2

<sup>295</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 197.

### 5.1.7 Das tonumschreibende Kreismotiv mit instabiler, anderweitiger oder keiner Konnotation

Auch bei diesem satztechnischen Phänomen gilt, dass sein Auftreten verständlicherweise nicht mit einer festen kategorischen und ausschließlichen Verknüpfung mit inhaltlichen und thematischen Punkten verbunden ist. Auch davon abgesehen, dass die klangliche Wirkung – und demzufolge auch jene in Bezug auf die Möglichkeit einer Konnotation – immer von mehreren Parametern in einem musikalischen Kontext abhängig ist (in dem diesbezüglich besonders Tempo und Artikulation eine große Rolle spielen können), kann der Gesamtcharakter für den Ausdruck derart entscheidend sein, dass in anderen Zusammenhängen unter Umständen anders wirkende satztechnische Phänomene durch den Gesamtcharakter etwa „adoptiert“ werden und ihnen zu einem anderweitigen Ausdruck „verholfen“ wird.

Gut lässt sich dies an den häufig auftretenden kreisenden Motiven in *Les Vêpres Siciliennes* beobachten – die allerdings eine längere durchgehende Rotation an keiner der im Folgenden erwähnten Stellen darstellen. Es fällt nicht nur im Ballett des dritten Akts – wo kein gesprochener Text vorhanden ist – auf, dass das besagte Motiv an sich keine Anzeichen vom Ausdruck klagend-betrübter und/oder sich unruhig kreisender Gedanken trägt. Auch in der *Siciliana* im fünften Akt<sup>296</sup> ist dies der Fall, wo Hélène (vor ihrer Hochzeit) singt – aber nicht von Schmerz oder Leiden, sondern etwa im Gegenteil, von Geschenken, Blumen, Freude und Liebe („Merci, jeunes amies, de ces présents si doux...“). Am Anfang der Einleitung zum Ballett im dritten Akt wird eine diatonische Version hörbar<sup>297</sup>, während am Ende desselben ersten Teils („Winter“) eine in Staccato-Achteln verlaufende chromatische Version in den Holzbläsern und den Violinen auftritt<sup>298</sup>. In der erwähnten *Siciliana* sind ebenso die chromatischen und diatonischen Versionen schon in den ersten acht Takten – aber auch später, im Gesang und im orchestralen Nachspiel – durchgehend nah aneinander vorhanden. Die Kreismotive gehören hier zum Kolorit des musikalischen Satzes und lassen sich nicht als Phänomene mit Konnotation auffassen.

Im zweiten Akt von *Luisa Miller* lässt sich folgende in Hinsicht auf die Konnotation bemerkenswerte Stelle beobachten: Das gesamte Orchester wiederholt im Unisono das

---

<sup>296</sup> Vgl. Partitur Bd. 3, S. 694 ff. bzw. Klavierauszug S. 362 ff.

<sup>297</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 347 ff. bzw. Klavierauszug S. 195 f., *Allegro assai moderato*.

<sup>298</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 375 ff., T. 273-274, 277-278, 281-282 und 285-286 bzw. Klavierauszug S. 204, T. 3-4, 7-8, 11-12 und 15-16 nach dem Doppelstrich. Anm. zum Klavierauszug: Das in T. 4 nach dem Doppelstrich in der Oberstimme der rechten Hand fehlende Kreuz muss offensichtlich ein Druckfehler sein.

tonumschreibende Kreismotiv, das nicht nur auf unübliche Weise im *ff* und mit Staccati erklingt, sondern auch bei seinem letzten und – ebenfalls ungewohnt – akzentuierten Ton *ces* mit befremdlichen Trillern dargestellt wird (Abb. 5-90)<sup>299</sup>.

The image shows a musical score for Luisa Miller, Act 2, T. 224. It consists of two staves: a vocal line for Luisa and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Mer - cè!' and continues with 'un sorriso diabolico spunta sulle labbra di Wurm'. The piano accompaniment features a chromatic, circular melodic motif with triplets and trills, marked with dynamics like *(ff)* and *(b)*. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Abb. 5 – 90 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

Die chromatisch kreisende Melodiebildung des wiederholten instrumentalen Motivs lässt sich zwar in Zusammenhang mit der bisher beschriebenen Konnotation sehen, die aufgrund von Luisas Schmerz, ihrer Sorge um ihren Vater und ihrem Bedürfnis um Erbarmen („*Mercè!*“) in ihrem Verhalten (und ihrem Text) direkt vor dem Erklingen der betreffenden Takte wahrgenommen werden kann, zugleich sind aber die im Kontext des tonumschreibenden Kreismotivs und seiner Konnotation außergewöhnlichen Merkmale in der musikalischen Agogik, Gestik, Artikulation, Dynamik derart dringlich, dass die Wirkung des Motivs hier eine völlig andersartige ist. Diesem Erscheinen der besagten Gestalt muss in diesem Sinne womöglich eine doppelte oder auch eine von Luisas Schmerz ganz entfernte Konnotation zugeschrieben werden. Deren (zweite) Bedeutungsebene steht mit der arglistigen Persönlichkeit des Protagonisten Wurm und mit jenem Geschehnis in Verbindung, welches in der Partitur als sein diabolisches Lächeln (*un sorriso diabolico spunta sulle labbra di Wurm*) beschrieben wird<sup>300</sup>, das angesichts des Erfolges seines perfiden Plans und des Schmerzes Luisas entsteht.

<sup>299</sup> Vgl. Partitur S. 272 f. bzw. Klavierauszug S. 237, T. 224-226.

<sup>300</sup> Peter Ross definiert das Motiv als „Wurm-Motiv“, vgl. Peter Ross: *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Diss., Universität Bern, 1979, in Druck: Bern (Gnägi Druck) 1980, S. 225, und stellt es mit den auch mit Trillern erklingenden Motiven in Zusammenhang, die schon beim Anfang des Briefdiktats erklingen, vgl. ebd., S. 226 [vgl. dazu Partitur S. 257 bzw. Klavierauszug Ricordi S. 224, T. 111-112]. Letztere stellen zwar vom Bild der Tonhöhen her ebenfalls eine Form des tonumschreibenden Kreismotivs dar, aber die akzentuierten mittleren Tonhöhen je am Beginn des Motivs mit Trillern, die *f*-Dynamik sowie das auch hier vorhandene Unisono überwiegen in der Ausdrucksstärke so sehr, dass auch hier eine gänzlich andere Wirkung entsteht und eine Auffassung von einer Gestalt mit unterer bzw. oberer

Dass hier die musikalische Vergegenwärtigung jenes Ausdrucks geschieht, welcher von Luisas Schmerz zeugt, durch Wurms Charakterzüge und deren musikalische Abbildung jedoch gerade verzerrt – denn verhöhnt – wird, scheint sehr gut möglich. (Insbesondere die lauten Triller im Unisono erinnern an die Charakterisierungsmerkmale von Jago im viel späteren *Otello*<sup>301</sup>; jedoch auch ohne Triller steht das diatonische Motiv im *f*-Unisono in den Fagotten und den Celli am Beginn des zweiten Akts in *Otello*<sup>302</sup> im Dienste der Charakterisierung von Negativem und von Jagos Machenschaften<sup>303</sup>.)

Zum Vergleich rufe man sich eine in der melodischen und auch rhythmischen Relation teilweise ähnliche Stelle in *Simon Boccanegra* in Erinnerung; ähnlich, insofern als nach der sich ebenfalls abwärts bewegenden und ebenfalls staccatierten chromatischen Triole auch dort ein längerer Wert mit der obersten Note des tonumschreibenden Kreismotivs erklingt – wovon auch dort gleich eine Wiederholung stattfindet. Aber im *p* und ohne jegliche Triller ist die Wirkung dort eine völlig entgegengesetzte, und die semantische Verknüpfung des tonumschreibenden Kreismotivs mit dem Schmerzhaften und dem Klagenden lässt sich deutlich wahrnehmen. Die Stelle befindet sich in Fioscos Stimme im *Largo* des Duets im dritten Akt und ist in Abb. 5-34 zu sehen.

Ein weiteres Beispiel für das Auftreten des tonumschreibenden chromatischen Kreismotivs findet sich in den Streichern bei *Allegro agitato* in Renatos Arie im dritten Akt von *Un ballo in maschera*<sup>304</sup>. Bei Renatos Enttäuschung dominiert hier allerdings zweifellos

---

Wechselnote unzulänglich erscheint. Schon beim zuerst genannten Motiv schreibt auch Ross zu den Trillern: „Der Triller ist in diesem Motiv das konstitutive Element, ein Topos, den Verdi durchgehend zur Charakterisierung diabolischer Figuren einsetzt.“ Ebd., S. 225. (Vgl. dazu auch Budden in der anschließenden Fußnote in der vorl. Arbeit.) Es liegt also nahe, dass das nur von der Tonhöhenkonstellation her gleiche Motiv in einer solchen Kombination mit Trillern, lauter Dynamik und Unisono-Verwendung einen sich von der sonst häufigen Konnotation sehr unterscheidenden, sogar etwa entgegengesetzten Affekt darstellen kann. Zur Unisono-Verwendung überhaupt vgl. auch Várnai, der das Unisono als Negativtypisierung andeutet, Várnai, *Contributi*, S. 269 sowie auch Cordell, der auf die dadurch bewerkstelligte Charakterisierung von „a powerful character or situation“ hinweist, Cordell, *Orchestration*, S. 223. Des Weiteren sei auf Ingrid Czaika hingewiesen, die beide Erscheinungen an beiden Stellen unter „Schlangen-Gesten“ aufführt, vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 168.

<sup>301</sup> Vgl. dazu auch Budden, der die besagte Stelle in *Luisa Miller* als „an orchestral anticipation of Iago’s credo“ bezeichnet, Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 436. An anderer Stelle, in seiner Analyse von *Simon Boccanegra*, schreibt der Autor, diese Tutti-unisono-Triller – die er anhand der Ratsaalszene im ersten Finale nennt, wenn der Doge Paolo aufruft [vgl. dazu Partitur S. 235 bzw. Klavierauszug S. 145] – seien „the most powerful expression of negative emotion the composer knew.“ Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 315. Várnai verweist bei der Charakterisierung intriganter Personen auf die Triller im Fortissimo (die zumeist für das Blech instrumentiert seien) und erwähnt als Protagonisten unter anderem Wurm, aber auch Paolo Albiani, vgl. Várnai, *Contributi*, S. 269 f.

<sup>302</sup> Vgl. Partitur S. 167 bzw. Klavierauszug S. 89.

<sup>303</sup> Noske identifiziert hier das Motiv aufgrund der vier Töne als eines von „a special four-note formula that may be called Jago’s designing motif“ und schreibt diesem die Charakterisierung von „Jago und his manipulation of Cassio“ zu, Noske, *Signifier*, S. 155, vgl. dazu Notenbeispiel 16a auf S. 156.

<sup>304</sup> Vgl. Partitur S. 376 f. bzw. Klavierauszug S. 210.

die Wut. In *Don Carlos* konnten wir in Zusammenhang mit dem tonumschreibenden Kreismotiv die Wut als einen im Ausdruck mitenthaltenen Aspekt auch an zwei Stellen beobachten: sowohl bei Ebolis wütend-schmerzhaftem „Ah, la lionne au coeur est blessée!...“ im dritten Akt als auch bei der wütenden Klage des Königs, der über die Untreue der Deputierten im dritten Finale klagte. Auch in *I Lombardi* sahen wir weiter oben in der Arbeit ein Beispiel für die wütend-enttäuschende Verzweiflung, wenn Giselda wegen des sterbenden Oronte Gott anklagt. Die Offenbarung des Schmerzhaften als „Tränen“ („delle lacrime mie vendicator“) erscheint hier in Renatos Text jedoch noch erzürnter: in Zusammenhang mit der Rache – und zudem schon nach dem kreisenden Motiv. Ein Aspekt des Schmerzhaften ist, wenn überhaupt, nicht vordergründig wahrzunehmen.

Ebenso ist es die Rachelust, die dominiert, wenn jenes tonumschreibende Kreismotiv im zweiten Akt von *Ernani*<sup>305</sup> erklingt, welches als eine mit einem diatonischen Pendelmotiv in sehr enger Verwandtschaft stehende wiederholte Gestalt Silvas an Ernani gerichtete Worte präsentiert: „No, vendetta più tremenda“. Diese werden in akzentuierten Halben und Vierteln vom Orchester im Unisono begleitet<sup>306</sup>.

*Don Carlos* enthält in dem Zusammenhang, dass ein chromatisches Kreisen primär nicht im Sinne von Klage-Ausdruck angewandt wird, außer den anhand der Thematisierung der Oper auch für die nicht konsequente Konnotation bereits aufgezeigten Beispielen noch eine auffällige Stelle, nämlich in dem improvisatorisch-kadenzierenden Abschnitt in Ebolis Lied über den Schleier im zweiten Akt<sup>307</sup>. Wie bereits im Kapitel *Quintparallelen* erörtert, haben auch die Quintparallelen an dieser Stelle den Hintergrund, dass sie im Sinne der Kolorierung und des Erweckens von Eindrücken von befremdlichen Klängen und einer östlichen Atmosphäre erklingen. Dies kann in dieser ausgedehnten improvisatorischen Passage ebenso für die chromatisch kreisende Bewegung in der Singstimme zutreffen<sup>308</sup>.

Unter den sehr vielen tonumschreibenden Kreismotiven in *Don Carlos* findet sich auch jene diatonische Gestalt im Elisabeth – Carlos Duett des ersten Akts, bei welcher sich ein

---

<sup>305</sup> Vgl. Partitur S. 228 bzw. Klavierauszug S. 187.

<sup>306</sup> Péter Várnai sieht im besagten Motiv den Ausdruck der Eifersucht, vgl. Várnai, *Contributi*, S. 270.

<sup>307</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 159 (und Wh. auf S. 164).

<sup>308</sup> Beghelli verweist auf eine Ähnlichkeit mit der ebenfalls in die Länge ziehenden, in einem wiederholten chromatisch kreisenden Motiv gesungenen „cantando un madrigale“-Stelle des Ford im ersten Teil des zweiten Akts von *Falstaff*; der Autor wertet die Stelle als Karikatur eines Selbstzitates (aus der oben besagten *Don-Carlos*-Stelle) als der Vokalisierung bei „Singen über Singen“, vgl. Beghelli, *Atti*, S. 329. [Vgl. dazu auch *Falstaff*, Partitur S. 170 bzw. Klavierauszug S. 117, ein Takt vor *Lo stesso movimento*.]



der Klage und dem Schmerz geradezu entgegengesetzter Inhalt feststellen lässt, indem bei deren Vorkommen von Blumen und Entzückung die Rede ist<sup>309</sup>.

An dieser Stelle sei auch die Ratsaalszene der ersten Version von *Simon Boccanegra* erwähnt<sup>310</sup>, in welcher ein tonumschreibendes Kreismotiv in diatonischer Form als separates satztechnisches Phänomen – in erster Linie aus Gründen, die in der Instrumentation liegen – so gut wie gar nicht hörbar ist. Es kann auch nicht eindeutig als ein mit der semantischen Aufladung von Schmerzhaftem und Klagendem vorkommendes Motiv wahrgenommen werden<sup>311</sup>.

Die vereinzelte Verwendung eines einzigen Motivs mit wenigen Tönen lässt sich oft auch als einfache Verzierungs- oder Figurationsform registrieren (die ja auch in der *belcanto*-Tradition – oft in Koloraturen – beheimatet war). Auch von Verdi werden solche Motive, die das Schriftbild eines vereinzelten tonumschreibenden Kreismotivs ergeben, häufig in seinen frühen Opern mit einem solchen verzierend-figurierenden Ansatz verwendet<sup>312</sup>; noch in *Simon Boccanegra* kommt aber eine solche Verzierung in Simones Stimme ebenfalls vor, die auch noch in der zweiten Fassung als gültig belassen wurde: Dies ist an der Stelle zu finden, wo sich der Titelheld im Prolog dem Fieschi-Palast nähert<sup>313</sup>. Solche Motive, die ein gleiches Bild wie das tonumschreibende Kreismotiv vergegenwärtigen und sogar nicht selten auch in sequenzierten Passagen erklingen, können

---

<sup>309</sup> „Bois dépouillés, ravins, broussailles, à mes yeux enchantés, vous vous couvrez de fleurs!“, vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 62.

<sup>310</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 139 (Anm.: Weitere, in der Musik vorhandene Motive sind im Klavierauszug nicht ersichtlich).

<sup>311</sup> Budden schreibt hier über eine „wütende Verwirrung“, wenn er die musikalische Entwicklung des vom Chor im Unisono (bei „Giustizia, tremenda“) begonnenen Abschnitts in eine „harsh counterpoint of voices and orchestra suggestive of angry confusion“ – auch durch ein Notenbeispiel – andeutet. Vgl. Julian Budden, „Simon Boccanegra (First Version) in Relation to Italian Opera of the 1850s“, in: Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff (Hrsg.) unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, München (G. Ricordi & Co.) 2000, S. 11-32, hier S. 18 f. (Notenbeispiel auf S. 23). Anzumerken ist, dass die musikalische Andeutung eines schmerzhaften Charakters zwar nicht wahrzunehmen sein mag, sich das Vorhandensein des „Klagenden“ durch den vorwurfsvollen Text des Gerechtigkeit fordernden Chors dennoch nicht ausschließen lässt, wenngleich es hier um die Form einer wütenden Klage geht.

<sup>312</sup> Um nur ansatzweise die Thematik anzudeuten sei hier z.B. Cunizas Arie im zweiten Akt von *Oberto* erwähnt, wo die Figuration sowohl in ausgeschriebenen Sechszehnteln von verschiedenen Tonstufen der Tonalität sequenziert erklingt als auch eine durch Appoggiatura entstandene Figur – sowohl in nur halbtöniger als auch in diatonischer Version, vgl. Klavierauszug S. 144 f. Typisch ist auch die Arie der Abigail im zweiten Teil von *Nabucodonosor*, wenn Zweiunddreißigstel die jeweils vorangehenden Achtelnoten figurieren, vgl. Klavierauszug S. 152 f., T. 104; oder Elviras *Cavatina* im ersten Akt von *Ernani*, wo das (diatonische) vereinzelte tonumkreisende Motiv sowohl als thematisch-motivisches Material fungiert (vgl. Klavierauszug S. 47, T. 113-114 und 117-118 sowie S. 48, T. 122-123 und 126-127) als auch als Appoggiatura (vgl. Klavierauszug S. 48, T. 130). Noch später, in der *Cavatina* der Lady Macbeth im ersten Akt von *Macbeth* sind solche Motive als melodisch sequenzierte Figurationen in Vierergruppen zu beobachten, vgl. Klavierauszug S. 72, T. 204 oder auch S. 73, T. 215.

<sup>313</sup> Vgl. Partitur S. 62, T. 4 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 39, T. 2 vor *Andante*.

natürlich wie in vielen verschiedenen inhaltlichen Zusammenhängen auch in Zusammenhang mit Schmerzlichem und Klagendem vorkommen. Das Substantielle an ihrer Erscheinungsform ist jedoch nicht der Ausdruck von außermusikalischer Inhaltlichkeit, sondern die durch die Wechselnoten bewerkstelligte verzierende Figurierung.

## 5.2 Das bogenförmige Pendelmotiv

Obwohl eine Differenzierung zwischen tonumschreibendem Kreismotiv und bogenförmigem Pendelmotiv – wie oben bereits angedeutet – in manchen Fällen weder satztechnisch-analytisch noch semantisch möglich und schlüssig erscheint, werden an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit Erscheinungsformen in melodisch rotierenden Bewegungen aufgezeigt, welche aufgrund von Kriterien wie ihrer in der Relation zum tonumschreibenden Kreismotiv vermehrten Tonhöhenanzahl sowie einer nach oben oder unten herausragenden Bogenform mit oberem oder unterem „Drehpunkt“ als *bogenförmige Pendelmotive* beschrieben werden. Auch bei dieser Gestalt gehört die zumeist wortgetreue, aber gelegentlich auch tonhöhenversetzte Wiederholung in den meisten Fällen zu den bezeichnenden Charakteristika, wobei die Wiederholung oft – häufiger als beim kürzeren tonumschreibenden Kreismotiv – nur eine einmalige bleibt, aber mitunter auch wegbleibt.

Auch bogenförmige Pendelmotive treten – ähnlich wie tonumschreibende Kreismotive – sowohl in chromatischer als auch in diatonischer Form in Erscheinung. Der Unterschied in der satztechnischen Beschaffenheit der beiden rotierenden Motive liegt im Wesentlichen darin, dass der „Drehpunkt“ im Gestus des Kreisens anders positioniert ist: Während das tonumschreibende Kreismotiv bei seinen drei verschiedenen Tonhöhen untere und obere Wechselnoten im Verhältnis zu einer in der Mitte befindlichen Note hat – die meistens auch als „Drehpunkt“ fungiert –, liegt der „Drehpunkt“ beim Pendelmotiv erst am höchsten bzw. tiefsten Punkt, durch den die Bewegung eine nach oben oder nach unten herausragende Bogenform artikuliert. In manchen Fällen wird der auch am Beginn vorliegende tiefste oder höchste Punkt nach dem „Bogen“ nicht vollständig wiedererreicht, und in wenigen Fällen geht der „Bogen“ über den wiedererreichten Anfangston hinaus, so dass er einen im Ambitus ausgedehnten weiteren Teil bildet.

Insbesondere Pendelmotive mit geringem Ambitus von vier Tonhöhen und tonumschreibende Kreismotive mit drei Tonhöhen und einer melodischen Gestik, die auch als bogenförmige Bewegung aufzufassen ist, bilden eine enge Verwandtschaft – wie dies

bereits in Zusammenhang mit dem tonumschreibenden Kreismotiv an mehreren Punkten der vorliegenden Arbeit beobachtet werden konnte. Die Verwandtschaft schlägt sich auch in der Verschlingung ihrer Konnotationen nieder: Die Arten der Konnotationen auch der meisten Pendelmotive sind, ähnlich zu jenen der Konnotationen des tonumschreibenden Kreismotivs, als negativ-betrübte, peinigende, bedrückende zu beschreiben: Sie lassen sich überwiegend mit physischem und mentalem Verletztsein, Hinfälligkeit, Unsicherheit, Machtlosigkeit, Hilfsbedürftigkeit beobachten. Einen gleichartigen Aspekt der Konnotationen beider genannter Arten der melodisch rotierenden Bewegung bildet die Besorgnis, die sich mitunter auch intensiver, d.h. in Form von Angst, artikulieren kann. Besonders deutlich wird die Verwandtschaft zwischen tonumschreibenden Kreismotiven und bogenförmigen Pendelmotiven in solchen musikalischen Kontexten, die beide Arten der rotierenden Bewegung enthalten – dies wird später am Beispiel von *Luisa Miller* (Abb. 5-98) nachvollziehbar sein.

### 5.2.1 Bogenförmige Pendelmotive in *Simon Boccanegra*

Bei dem chromatischen bogenförmigen Pendelmotiv in der berühmten Ratsaalszene im Finale des ersten Akts in *Simon Boccanegra*<sup>314</sup> handelt es sich um den allerseits etwas zurückhaltenden Moment nach Amelias plötzlicher Erscheinung in der Szene – die, wie von Alexis Catalano festgestellt wird, trotz unterschiedlicher musikalischer Kontexte der beiden Versionen sowohl in der ersten als auch in der zweiten Fassung in einem zeitlichen Zentrum des ersten Finales steht<sup>315</sup>. Amelia stürzt sich zwischen den aufgebracht-verwirrten, den Dogen mit Amelias Verführung irrtümlich beschuldigenden Gabriele und den Dogen – womit sie dessen Ermordung verhindert. Dass Gabriele offensichtlich innerhalb von Sekunden von zwei Männern festgenommen worden sein muss, erfahren wir nicht nur durch die *Disposizione scenica*<sup>316</sup>, sondern auch durch Amelias besorgte und bittende Worte, die auf die Krise verweisen, in der sich ihr Geliebter befindet: „O Doge! Ah! salva, salva l’Adorno tu.“ Ein mit Sorge verbundener Aspekt konkretisiert sich hier deutlich.

---

<sup>314</sup> Vgl. Partitur S. 206 f. bzw. Klavierauszug S. 121 ff., ab Ziff. P.

<sup>315</sup> Vgl. Catalano, *Simoni*, Bd. 1, S. 139.

<sup>316</sup> Vgl. die Beschreibung in der *Disposizione scenica*: „Alla parola: *Muori*, *Gabriele* alza la spada e fa per slanciarsi per ferire il *Doge*: ma viene subito afferrato dai due popolani, mentre *Amelia* sortendo improvvisamente dal mezzo del popolo s’interpone fra il *Doge* e *Gabriele*, dicendo a questi; *Ferisci!*“. Übs.: „Bei dem Wort: *Muori*, erhebt *Gabriele* das Schwert und will sich auf den *Dogen* stürzen. Er wird aber sogleich von zwei Vertretern der Volkspartei ergriffen, während *Amelia*, die unvermutet aus dem Volk hervortritt, sich zwischen den *Dogen* und *Gabriele* wirft und letzterem zuruft: *Ferisci!*“ *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 616 f. (Hervorhebungen orig.).

Aus der Wiederholung des Motivs als chromatischer Gestalt entwickelt sich nach acht Takten ein teils chromatisches, teils diatonisches Motiv mit je um einen Halbton höher wanderndem Beginn (Abb. 5-91).

**P** 1.Fg., Vc., Cb.:

Abb. 5 – 91 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Erst bei der Antwort des Dogen werden wir (auch durch die Partitur) über die Geschehnisse und die offen preisgegebene Seelenlage des Dogen aufgeklärt, wenn er den Wachen befiehlt, dass Gabriele von keinem berührt werde und er hinzufügt, dass, wenn er Amelias Schmerz sehe, seine ganze Seele von Liebe spreche („Nessun l’offenda. Cade l’orgoglio e al suon del suo dolore tutta l’anima mia parla d’amore“).

Wie konsequent Verdi verfährt, wenn er in einem genau solchen Kontext, in dem die Lage der Verdeutlichung von Sorge, Unsicherheit, Hilflosigkeit und Hinfälligkeit bedarf, eine Musik einsetzt, die als auffälliges Signal ein bogenförmiges Pendelmotiv zu Basis hat, veranschaulicht diese Szene geradezu meisterhaft. An der szenischen Situation, in der das in Abb. 5-91 abgebildete Motiv auftritt und durch Wiederholung als Pendelmotiv entfaltet wird, sind mehrere Protagonisten beteiligt – so dass sich das Ausgedrückte hier nicht nur auf die in einem Monolog besungene eigene Seelenlage konzentriert (wie dies z.B. die spätere Eifersuchtsarie des Gabriele tut). Dementsprechend werden hier verschiedene Nuancen der Konnotation den verschiedenen Mitwirkenden zugeteilt: Zwar betrifft eine Art Unsicherheit nach der Bestürzung über Amelias Eingriff alle, inklusive Ratsherren und Volk, die Sorge um ihren Geliebten tritt jedoch natürlich bei Amelia zutage, während die Hinfälligkeit und Machtlosigkeit in erster Linie eher den gerade entwaffneten und in Schwierigkeiten steckenden Gabriele betreffen<sup>317</sup>.

<sup>317</sup> Edward T. Cone sieht zwischen dem Motiv, welches in der vorliegenden Arbeit als Pendelmotiv benannt und angeführt wird und dem Solo-Bassklarinetten-Motiv direkt vor dem Fluch am Ende des ersten Finales [vgl. dazu Partitur Ricordi, S. 237 ff. bzw. Klavierauszug Ricordi, S. 146 f.] einen Zusammenhang, insofern als Letzteres „gives the effect of a diatonic unwinding of the sinuous chromatics of the first“, Cone, *Road*, S. 91, Notenbsp. ebd. Detels weist ebenfalls auf eine solche Verwandtschaft hin, begründet „in rhythm and melodic contour“, Claire Janice Detels: *Giuseppe Verdi’s „Simon Boccanegra“*. *A Comparison of the 1857 and 1881 Versions*, PhD. diss, University of Washington 1982, S. 136. In Hinsicht auf die hier behandelte Konnotation des Pendelmotivs mit der Sorge könnte dies insofern einen bemerkenswerten Punkt darstellen,

Es schwingt sogar – in Bezug auf den Dogen – auch eine emotionale, psychische Ebene mit: Er könne seiner Tochter, wenn er sie leiden sehe, nichts verweigern – wie er selbst bekundet –, und in Hinsicht auf diesen Punkt kann er ebenfalls als hilflos und machtlos betrachtet werden.

Diese These kann von einer sich im Sujet früher abspielenden Situation unterstützt werden, wo wir ebenfalls Zeugen dieses zärtlichen Verhältnisses zwischen dem Dogen und seiner Tochter bei deren Begegnung im ersten Akt<sup>318</sup> werden. Was die kompositionstechnische Gestaltung betrifft, wurde von Verdi genau jene Verwendung eines sich wiederholenden bogenförmigen Motivs gebraucht, das wir im gegenwärtigen Kapitel der vorliegenden Arbeit als Pendelmotiv kennenlernten. Wir hören hier das Phänomen auch langsam und mit gleicher Töne-Anzahl wie im ersten Finale – aber diatonisch (Abb. 5-92).

Abb. 5 – 92 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Die eigentliche Technik der Pendelbewegung ist am Instrumentalsatz nachzuvollziehen, namentlich in den Celli und Bratschen (unteres System der Abbildung); interessant ist jedoch, dass die zugleich in den Violinen und der Singstimme verlaufende Melodik eine Gegenbewegung mit teilweise gleichen Tönen umschreibt<sup>319</sup>. Dadurch wird der Eindruck der sich wiederholenden Bogenförmigkeit in gleichzeitig zwei Richtungen derart verstärkt, dass beim Zuhören das Überhören der Pendelbewegung beinahe unmöglich ist. Auch hier ist Boccanegra derjenige, der Milde zeigt und bereits hier – von seinem Vaterglück noch nicht wissend – für das Schicksal von Amelia Mitleid hat, was die Frau in

---

als die Sorge nicht nur an jener Stelle des Sujets in Erscheinung tritt, an der Amelia um Gabriele bangt, sondern auch später, nämlich bei Paolos Beschuldigung. Das Bassklarinetten-Motiv erklingt ebenfalls in einer tiefen Lage und ebenfalls in einem langsamen Tempo und mit ähnlicher melodischer Gestik, aber in diatonischer Form – möglicherweise als mitbestimmendes Element von Paolos Sorge – und stellt dabei, wie es weiter oben schon erwähnt wurde, in seiner Achtelbewegung ein tonumkreisendes Kreismotiv dar, welches jedoch keine Rotationsbewegung durch Wiederholungen aufweist, dessen Konnotation aber in enger Verwandtschaft mit jener eines Pendelmotivs stehen kann.

<sup>318</sup> Vgl. Partitur S. 137 bzw. Klavierauszug S. 84.

<sup>319</sup> Paolo Russo spricht hier sogar von einer „zweistimmigen Polyphonie“, welche den diastematischen Raum öffne und zusammenziehe, vgl. Russo, *Sonic Verdi*, S. 262.

diesem von der Pendelbewegung charakterisierten kurzen musikalischen Abschnitt auch zum Ausdruck bringt: „E poichè tanta pietà ti muove die destini miei, vo' svelarti il segreto che m'ammanta“. (Auch die Mitschwingung einer solchen Empfindung, dass durch diese Aussage der Amelia – die gerade bereit ist, ihr größtes Geheimnis preiszugeben –, ein im Vertrauen erfolgtes Sich-Ausliefern und dadurch eine Verletzbarkeit von ihrer Seite aus zutage tritt, kann nicht ausgeschlossen werden.)

Die eifersüchtige Reaktion des von Paolo belogenen Gabriele Akt mündet im zweiten in eine Arie<sup>320</sup>, deren erster Teil (ab *Allegro sostenuto*) durch ein viel längeres bogenförmiges und grundsätzlich chromatisches Pendelmotiv (mit beginnendem Ganzton) mit größerem Ambitus ausgezeichnet wird. Dieses den *Allegro sostenuto*-Teil durch andauernde Wiederholung durchwebende bogenförmige Pendelmotiv der Streicher wird jedoch bereits in der *Scena* vorweggenommen<sup>321</sup>: hier tritt diese singuläre musikalische Phrase jedoch noch ohne Wiederholung auf; dadurch verzichtet sie auf eine pendelnde melodische Bewegung und wirkt als eine Art „Ankündigung“ der sowohl kompositorischen als auch thematisch-gedanklichen Essenz im anschließenden *Allegro sostenuto*<sup>322</sup>.

Ihre fortwährende Präsenz mit ununterbrochener Wiederholung macht aus dieser Figur, die vorhin im *Allegro sostenuto* lediglich einmal die Bogenform abbildete, in der nachstehenden Eifersuchtsarie („Sento avvampar nell'anima furente gelosia“) ein wahrhaftiges instrumentales Pendelmotiv (Abb. 5-93), das Gabrieles ungestüme, tobende, von rasender und wilder Eifersucht geprägte Seelenlage untermauert<sup>323</sup>. Die Arie zeugt keineswegs alleine von Ressentiments und Unversöhnlichkeit; auch eine große Portion Sorge, Unsicherheit, Hinfälligkeit, Machtlosigkeit, Hilfsbedürftigkeit wird neben der Animosität in dieser Aufgebrachtheit des verzweifelten Protagonisten deutlich. Das lässt sich durch die unmittelbare Anknüpfung an die „Raserei“ erkennen, wo Gabrieles Leid und Weinen in einem Beinahe-Delirium von wehmütigen „Seufzer“-Gesten verdeutlicht werden

---

<sup>320</sup> Vgl. Partitur S. 263 ff. bzw. Klavierauszug S. 161 ff.

<sup>321</sup> Sowohl in seiner gesamten Erscheinung – vgl. Klavierauszug S. 160, T. 5-6 auf der Seite – als auch ansatzweise –, vgl. ebd. T. 8; 10; 12-13 auf der Seite.

<sup>322</sup> Die kompositionstechnische Bedeutung wie auch die dramatische Aussage dieses dreitaktigen Abschnittes hinsichtlich des nachstehenden *Allegro sostenuto* werden auch von Sopart beschrieben. Dabei verweist der Autor auf „Gabrieles inneren Aufruhr“ – demonstriert in seinem Satz unmittelbar vorhin: „E il furor che m'accende m'è conteso sfogar!“ – durch das Motiv, vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 156 f. Freilich ist in diesem einen Satz schon der gesamte Inhalt des folgenden Teils mit den ständigen rotierenden Wiederholungen komprimiert abgebildet: Das *Allegro sostenuto* lässt ja etwas später genau jene Aufregung, Empörung und Pein entfalten, welche im vorigen Satz, also schon bei der vereinzeltten Erscheinung des Pendelmotivs enthalten waren, als der Tenor den oben erwähnten Satz über den Zorn, der ihn töte und den er in die Luft schreie, sang.

<sup>323</sup> Thaler spricht über ein „psychologisches Meisterstück“ in Bezug auf die Komplexität der Gefühle in dieser Arie: „Gleichzeitig schwört er wild Rache [...] und weint in maßloser Enttäuschung über den vermeintlichen Verlust Amelias“. Thaler, *Unwissenden*, S. 191.

(„ahimè!..deliro!..Ah! io piango!..pietà, gran Dio, del mio martiro!..“), um anschließend (ab dem *Largo*) in ein Gebet zu münden, um den Himmel um Gnade zu bitten („Cielo pietoso, rendila, rendila a questo core“).

Allegro sostenuto ♩ = 96

Gab. *con forza*

Sen - to av - vam - par nel -

l'a - ni - ma fu - ren - te ge - lo - si - a;

Abb. 5 – 93 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

Diese Bezeugung von Unruhe und Bedürftigkeit bildet einen wesentlichen Punkt für die Klassifizierung der Konnotation des Pendelmotivs. Wenn man auch die kompositionstechnische Erscheinungsform des in der Arbeit oben behandelten tonumschreibenden Kreismotivs betrachtet und auf die Gestik ihrer Melodiebildung Bezug nimmt, stellt sich in beiden Fällen die Bewegungsform einer in zwei Richtungen pendelnden Zirkulation heraus. Diese ist zwar beim tonumschreibenden Kreismotiv eine sich auf engem Raum sehr schnell wechselnde, beim bogenförmigen Pendelmotiv hingegen eine breitere, ausgedehntere, aber durch beide kann die plastische Darstellung von Unausgeglichenheit, Wankelmut, Unstetigkeit, Bodenlosigkeit, Unsicherheit im Sinne einer zirkulierenden melodischen Abbildung fungieren. Vergleicht man die im Falle des tonumschreibenden Kreismotivs festgehaltene Konnotation, die nicht nur die Klage an sich, sondern häufig auch spezifisch die Besorgnis (auch das besorgte In-sich-Kreisen der Gedanken) impliziert, mit dem hier ersichtlichen sorgenvollen Kummer des aufgebrachten Gabriele, werden die bei beiden satztechnischen Phänomenen vorhandenen Überschneidungen gleichartiger

Konnotationsaspekte, die in Zusammenhang mit einer Zirkulationsformung im linearen Verlauf gesehen werden können, deutlich<sup>324</sup>.

Von einer chromatischen Konstituierung von Wiederholungsmotiven wird auch die bereits erwähnte und zweifellos in mannigfacher Hinsicht bedeutende Stelle in der zweiten Szene des dritten Akts ausgezeichnet – jene durch einen tiefen Orgelpunkt und eine Sextakkordkette ausgezeichnete Orchesterpassage von drei Takten, welche den gewichtigen Worten „M’ardon le tempia...“ des Dogen vorgeht. Eine zweimal halbtönig versetzte musikalische Einheit umschreibt in ihrer horizontalen Gestaltung eine gut nachvollziehbare Bogenform, die durch die Wiederholung insgesamt dreimal zu hören ist<sup>325</sup> (Abb. 5-94). Durch die mehrfach hintereinander auftretende Erscheinung eines bogenförmigen Motivs entsteht auch an dieser Stelle der Eindruck der Pendelbewegung – wenngleich die bogenförmigen Einheiten durch die zwischen diesen vorhandenen langen Pausen nicht mit jener unmittelbar prononcierten Pendelwirkung in Erscheinung treten, die Pendelmotive in einer ununterbrochenen Bewegung an den weiteren zitierten Stellen in *Simon Boccanegra* sonst aufweisen.

The image displays a musical score for G. Verdi's opera *Simon Boccanegra*, Act 3. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line for the Doge (labeled 'Doge') and the piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction '(entra)' and is followed by a long silence ('lungo silenzio') before the lyrics 'M'ardon le tempia...'. The piano accompaniment features a prominent chromatic motif in the right hand, consisting of a sequence of chords that form a 'Bogenform' (arc shape). The second system shows the vocal line for the Doge and the piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'u-n'atra vampa sento serpeggiar per le ve-ne!'. The piano accompaniment continues with the chromatic motif.

Abb. 5 – 94 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

<sup>324</sup> Als eine Form von halbtönigen „Auf- und Abwärtsbewegungen oder Aufwärtsbewegungen, die sich in engen Intervallschritten gleichsam höher und höher schrauben und so Sinnbild werden können für das lähmende Entsetzen, das der Tod als wesensloses und doch wirkliches Nichts auslöst“, Loschelder, *Todesproblem*, S. 85, zitiert Loschelder ein chromatisches Motiv – das in der vorliegenden Arbeit als Pendelmotiv definiert wird – aus dem Finale des dritten Akts in *La traviata*. Dem einzigen Beispiel folgen jedoch keine weiteren, die diesen „Bogen, der wieder zum Grundstand zurückschlägt“, ebd., bzw. die damit verbundenen Konnotationen unterstreichen könnten.

<sup>325</sup> Vgl. Partitur S. 345 f. bzw. Klavierauszug S. 213.



Anhand von Sextakkordketten – die ein weiteres satztechnisches Phänomen mit Konnotationen in Verdis Kompositionstechnik darstellen – wird im letzten Kapitel *Ausblick* eine Art „Außer-sich-Sein“ im Sinne eines „falschen“, „nichtgewöhnlichen“, „nichtauthentischen“ Zustandes in Bezug auf den Auftritt des Dogen an dieser Stelle des dritten Akts angedeutet werden. Was die Konnotation der Harmonik verrät – dass nämlich etwas nicht in einem authentischen Befinden angetroffen wird –, verfeinert die Konnotation der horizontalen Konstituierung noch mehr: Sie bekundet auch den Modus des „Hinfälligen“, indem die Sextakkordketten in ein bogenförmiges, sich wiederholendes Motiv, d.h. in eine Pendelbewegung, integriert sind. Allerdings nicht zum ersten Mal in der Oper:

Einer ähnlichen Relation von harmonischer und melodischer Bauweise begegnet man bei Amelias Erzählung in der Ratsaalszene des ersten Finales<sup>326</sup>, wo auch bogenförmige Sextakkordketten (hier nicht abgebildet) darüber Auskunft gaben, dass sich etwas nicht in seinem normalen Zustand befand – das ist Amelia selbst, die „in Ekstase“, in verträumter Seelenlage allein am Meeresufer sitzt und dabei entführt wird (vgl. auch dazu auch das Kapitel *Ausblick*). Die Kenntnis darüber, dass durch die Wiederholung ein mit weiteren Konnotationen verbundenes Pendelmotiv vorhanden ist, erklärt auch dort die Art des „Nichtnormalen“: eine verletzte, hinfällige Verfassung der Amelia, die in ihrer Verzückung, in ihrer „Ekstase“ womöglich noch ausgelieferter gegenüber einer Verführerbande steht (Abb. 5-95). Auch eine gleichzeitige Assoziation an die wiegende Wellenbewegung des Meeres ist dabei natürlich ziemlich naheliegend, insbesondere angesichts der Begleitung, die in den Bratschen und den Celli – zuerst in jedem zweiten Takt, dann taktweise bis zum *Più allegro* – als wellenartige ab- und wieder aufsteigende Dreierbewegung gespielt wird<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Vgl. Partitur S. 208 bzw. Klavierauszug S. 123.

<sup>327</sup> Schon Basevi hält (in einer kritischen Äußerung) die Begleitung an der entsprechenden Stelle der Erstfassung von 1857 – wo sich der fragliche Abschnitt der ersten acht Takte, bis auf kleine Änderungen in Amelias Melodie in ihrem zweiten und vierten Takt, etwa übereinstimmend mit der endgültigen Fassung von 1881 darstellt, vgl. Klavierauszug (1857) S. 129 –, für eine solche, die es – dem Zweck der Kunst entgegengesetzt – beabsichtige, die zugleich erklingenden Wörter nachzuahmen. Zu vermuten ist, dass Basevi hierbei gerade auf die mögliche Assoziation mit dem Meer anspielte. („Il racconto di Amelia che viene appreso, è poco melodico; il suo accompagnamento vuole imitare, anzi tradurre, le parole; modo lontano dalla dignità, e dal fine dell'arte musicale.”) A[bramo] Basevi: *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze (Tipografia Tofani) 1859 (Nachdruck von Nabu Public Domain Reprints), S. 276.

Moderato ♩ = 60  
*dolcissimo cantabile*

Am. Nel - l'o - ra so - a - ve\_ che all'e - sta-si in - vi - ta\_\_ so - let - ta men gi - vo sul li - do del mar.

Abb. 5 – 95 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Um auf die „M'ardon la tempia...“-Stelle zurückzukommen: Dass bei dieser Aussage des Dogen die musikalische Vermittlung einer physischen Hinfälligkeit und Machtlosigkeit von Verdi erwogen worden sein musste, braucht wenig Erläuterung. Der vergiftete Doge klagt über brennende Schläfen und Unwohlsein vor sich hin und sehnt sich nach der Luft im Freien. Dass Simone körperlich geschwächt, ja mehr, bereits vom Tode gekennzeichnet ist, ist unumstritten<sup>328</sup>. Dass die Hinfälligkeit jedoch auch auf den mental-psychischen Zustand des Dogen zutrifft, erfahren wir spätestens am Ende seines Monologs, wenn in der Frage, warum er im Meeres Schoß nicht schon längst das Grab gefunden habe („il mare! Ah perchè in suo grembo non trovai la tomba?“), sein Todeswunsch hörbar wird. Auch Andreas Soparts Formulierung handelt an dieser Stelle von einem „gramvollen Erscheinen des Dogen“<sup>329</sup>.

Hinsichtlich des Pendelmotivs finden sich zwei relevante Stellen in Paolos *Racconto* im Prolog. Musikalisch handelt es sich um zwei Bildungen desselben Motivs im Orchester. Das Motiv zeichnet sich dadurch aus, dass es seine Wiederholungen durch jeweils einen Takt verzögert – ähnlich, wie es auch bei den Wiederholungen der „M'ardon la tempia...“-Stelle der Fall war. Dies erfolgt hier jedoch nicht durch eingefügte Pausen, sondern durch ein hinzugefügtes eintaktiges „Anhalten“ durch figuratives Umschreiben des (wieder)erreichten Höhepunktes in der Bogenform, die in diesem Fall nach unten gestaltet ist.

Wie an manchen anderen exemplarischen Darstellungen des Pendelmotivs bereits zu beobachten war, „wandert“ die pendelnde bogenförmige musikalische Einheit auch hier aufwärts: Bei der ersten Bildung<sup>330</sup> in Achtelbewegung (Abb. 5-96) erklingt das Motiv nach

<sup>328</sup> Darauf verweist Péter Várnai durch seine Formulierung sehr plastisch, wenn er schreibt, dass eine „sich gewichtig hinschleppende Sextakkordkette die Schritte des Opfers der Vergiftung“ darstelle (im Orig.: „súlyosan vonszolódó szextakkordsorozat ábrázolja a mérgezés áldozatának vonszolódó lépéseit“), Várnai, *Operakalauz*, S. 340, Übs. v. der Verf. der vorl. Arbeit. Noch mehr erweitert das Umfeld der Todesankündigung Sopart, indem er bei Fioscos etliche Takte vor dem Trompetensignal gesungenen Worten („Eccolo...il Doge“) ein „instrumentales Trauermarschmotiv“ erwähnt, Sopart, *Boccanegra*, S.177. Catalano assoziiert die pendelnde chromatische Bewegung – bei der Analyse der ersten Version von 1857, deren behandelte Stelle im Orchester auch in der Fassung von 1881 unverändert blieb – mit der Zirkulation des Giftes in den Adern, vgl. Catalano, *Simoni*, Bd. 1, S. 237.

<sup>329</sup> Sopart, *Boccanegra*, S. 181.

<sup>330</sup> Vgl. Partitur S. 17 f. bzw. Klavierauszug S. 13 f.

der ersten (wörtlichen) Wiederholung um eine Terz höher und wird dort ebenfalls wiederholt; bei der zweiten Bildung<sup>331</sup> in Sechszehntelbewegung (Abb. 5-97) ist die dreifache Wiederholung gleichzeitig mit einer diatonischen Sequenz des Motivs verbunden. Dies und die eingefügten eintaktigen Umschreibungen üben zwar einen gewissen „bremsenden“ Effekt aus, wodurch keine unmittelbare und durchgreifende Pendelwirkung entsteht, dennoch ist auch diese bogenförmige wiederholte musikalische Einheit beim Hören als Pendelmotiv gut nachvollziehbar.

P.  
sono i la-men - ti suo - i la so - la vo - ce u - ma - na

pp

Abb. 5 – 96 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Pa.  
Ma ve-diin not - te cu - pa per le de - ser - te sa - le

Pi.  
pp Oh cie - lo! Oh cie - lo!

C  
O  
R  
O  
pp Oh cie - lo! Oh cie - lo!

Oh cie - lo! Oh cie - lo!

pp

Abb. 5 – 97 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

<sup>331</sup> Vgl. Partitur S. 23 bzw. Klavierauszug S. 17 f.

Der mit dem Auftreten des Pendelmotivs erklingende Text von Paolo bestätigt auch die schon oben beschriebene Konnotation von Sorge, Hinfälligkeit, Verletzbarkeit, Machtlosigkeit, wenn er (bei der ersten Bildung des Pendelmotivs) von den Klagen der gefangengehaltenen, trauernden Maria singt. Das seien die einzigen menschlichen Stimmen, die in diesem Grab zu hören sind („sono i lamenti suoli la sola voce umana che risuonar s’ascolta nell’ampia tomba arcana“) –, so Paolo. Ebenso deutlich wird die Konnotation auch bei der zweiten Bildung, dem 23 Takte später erneut, jedoch in einer veränderten rhythmischen Formung erscheinenden Pendelmotiv unter der Fortsetzung von Paolos unheimlicher Erzählung von der durch die Hallen herumirrenden gequälten Seele der Maria („Ma vedi in notte cupa per le deserte sale errar sinistra vampa, qual d’anima infernale“).

### 5.2.2 Bogenförmige Pendelmotive in Verdis weiterem Schaffen

Die Konnotation des Pendelmotivs mit der Sorge, Unsicherheit, Hinfälligkeit, Machtlosigkeit, die auch am Beispiel in der Ratsaalszene in *Simon Boccanegra* (Abb. 5-91) beobachtet werden konnte, kann anhand der situativ vergleichbaren und dementsprechend auch von der satztechnischen Verwirklichung her verblüffend ähnlichen Stelle im dritten Akt der früheren *Luisa Miller*<sup>332</sup> (Abb. 5-98) deutlich nachvollzogen werden.

Die bereits am Beginn des Kapitels angedeutete nahe Verwandtschaft zwischen tonumschreibenden Kreismotiven und kürzeren bogenförmigen Pendelmotiven wird durch solche musikalischen Kontexte besonders gut nachvollziehbar, die beide Arten der rotierenden Bewegung mit für die jeweils andere Art typischen musikalischen Merkmalen enthalten. An der besagten Stelle in *Luisa Miller* tritt zwar am Schluss einer Entwicklung in den Bratschen und tiefen Streichern schließlich ein Pendelmotiv in diatonischer Version auf (gestrichelte Rahmenlinie in Abb. 5-98), an der Pendelbewegung beteiligen sich jedoch nur drei Tonhöhen, was andererseits meistens die tonumschreibenden Kreismotive charakterisiert. Gleichzeitig wuchs aber dieses letzte Motiv aus einem mehr Tonhöhen umfassenden figurativen und ebenfalls stetig wiederholten Motiv mit dem gleichen Tonrahmen und den gleichen Ecktönen hervor (fließende Rahmenlinie in der Abbildung), welches durch seine Gesamtkurve innerhalb eines Taktes auch als Pendelmotiv aufgefasst werden kann. Im Vergleich hat das vorangehende figurative Pendelmotiv den Unterschied zu den sich herauskristallisierten Viertelbewegungen nur in der – schnelleren –

---

<sup>332</sup> Vgl. Partitur S. 382 f. bzw. Klavierauszug S. 330 f., T. 40-48.

rhythmischen Figuration mit mehr Halbtönen. Der Unterschied im Gesamtumfang beträgt beim Pendelmotiv gerade einmal einen Halbton nach unten im Vergleich zum tonumschreibenden Kreismotiv; und die Wirkung lässt sich im melodischen Gestus kaum als eine unterschiedliche wahrnehmen, wenn sich schließlich nur drei verbleibende Töne für das Ende herausstellen.

Mil. *Sot - toal mio piè*

(resta un momento trambasciato e silenzioso, indi) volgesi a Luisa con voce tremula

*il suol va - ci - la!..*

Abb. 5 – 98 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

Im Vergleich zu der erwähnten Szene im ersten Finale in *Simon Boccanegra* lässt sich feststellen, dass die Gesamtatmosphäre so wie in *Simon Boccanegra* auch in *Luisa Miller* von Unsicherheit, Sorge und Hinfälligkeit charakterisiert ist, wobei Einzelaspekte sich bei den verschiedenen Situationen der jeweiligen Protagonisten dementsprechend verteilen. In der Ratsaalszene in *Simon Boccanegra* fühlten sich alle unsicher, genauso wie auch beide Beteiligten im Duett in *Luisa Miller*, Miller und seine Tochter; ihre Sorge offenbarten in *Simon Boccanegra* jedoch in erster Linie Amelia und der Doge, während Gabriele sich durch die Festnahme in einer machtlosen und hilfsbedürftigen Situation befand.

In *Luisa Miller* ist es vor allem der Vater Miller, der sich um die suizidgefährdete Tochter sorgt und sie am Selbstmord natürlich hindern will. Nachdem Miller den von Luisa formulierten Brief, in dem sie ihren Geliebten Rodolfo um das gemeinsame Sterben bittet, gelesen hat und vor Erschütterung aus der Hand hat fallen lassen, wird er von furchtbarer Angst ergriffen und verleiht seinem schwindligen Gefühl unmissverständlich durch die Äußerung Ausdruck, dass der Boden unter seinen Füßen schwanke („Sotto al mio piè il suol

vacilla!“). Dieser Offenbarung von Wanken („vacilla“) als Unsicherheit entspricht die melodische Motivbildung der vorerst figurativ und mit gemischten Sechszehntel- sowie Achtelwerten auskomponierten, in ihrer Gesamtform eine Pendelbewegung aufzeigenden Gestalt im Orchester. Sie mündet anschließend in jene stufenweise kreisende und sich wiederholende musikalische Einheit, die auch anhand der diatonischen Version des tonumschreibenden Motivs in der vorliegenden Arbeit bereits genannt wurde. Hier singt Miller nicht mehr, aber in der Partitur ist über der Stelle der Hinweis zu lesen, dass er für einen Moment immer noch still stehenbleibt, bevor er (erst nach einer Generalpause mit Fermate) sich mit zitternder Stimme an Luisa wendet. Auch hier ist auf den Aspekt des innerlichen Gedankenkreises eines besorgt denkenden Protagonisten zu verweisen – der still ist, dessen Seelenlage jedoch im musikalischen Ausdruck auch mittels des kreisenden Motivs beleuchtet wird.

Für ein weiteres Beispiel für das Pendelmotiv mit geringem Ambitus, d.h. von nur vier Tonhöhen, sei die melodische Bewegung der Holzbläser und der ersten Violinen am Schluss von *La forza del destino*<sup>333</sup> zitiert: Beim Tod der erstochenen Leonora im vierten Akt erklingen sich wiederholte bogenförmige diatonische Pendelmotive (Abb. 5-99). Die Konnotation deutet auch in diesem Fall auf keinen beträchtlichen Unterschied zwischen den beiden erwähnten Arten der rotierenden Bewegung, die als Überschneidungspunkt den Aspekt von Sorge bzw. Besorgnis und vor allem Klage gemein haben. Darüber hinaus sind jedoch auch die Konnotationen des bogenförmigen Pendelmotivs deutlich erkennbar: Auch Hinfälligkeit, Verletzlichkeit und Verletzung – Letztere sowohl in physisch konkretem als auch in übertragenem Sinne – sind nachvollziehbar, wenn die Worte der tödlich verletzten Leonora andeuten, dass sie noch vor Alvaro aus dem Leben scheiden werde („Ah... ti precedo...“).

---

<sup>333</sup> Vgl. Partitur S. 612 bzw. Klavierauszug S. 366.

**Più animato**

L. -ten - do, ad - di - o!... ah... ti pre - ce - do... Al-

Al. no, non la - sciar-mi.

Guar. la - pie - tà!

pp

Abb. 5 - 99 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4

Aus etwas mehr, namentlich aus sechs Tonhöhen bestehend gestaltet sich im letzten Finale von *La traviata*<sup>334</sup> das chromatische bogenförmige Pendelmotiv, das von den Bratschen und den tiefen Streichern im Pianissimo zu Germonts deklamatorischer Stimme gespielt wird (Abb. 5-100).

Hier befinden wir uns am Sterbebett von Violetta. Germont, der eine schreckliche Reue fühlt – da letztendlich er das seelische Leid herbeigeführt hat –, bekennt sich zu seinem Irrtum: Er nennt sich einen unbedachten Greis („mal cauto vegliardo“) und „er erkennt, welche Schuld er zu tragen hat, dass er die Uhr nicht zurückdrehen kann, dass Violetta sterben wird, dass er für den Rest seines Lebens mit dieser Schuld und seinem schlechten Gewissen leben müssen“<sup>335</sup>. Die Art der Hinfälligkeit, des Angeschlagenseins konzentriert sich hier auf das schlechte Gewissen und das Gefühl des Schuldigseins; sie ist zwar eine andere Art der Instabilität als die, die wir an den bisherigen Stellen in Verdis Opern sehen konnten, jedoch eine vollkommen nachvollziehbare.

Violetta apre un ripostiglio e toglie un medaglione

G. det- to... Ah mal cau - to ve-gliar - do!... il mal che io fe - ci o - ra sol ve - do!...

pp

dim.

Abb. 5 – 100 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3

<sup>334</sup> Vgl. Partitur S. 382 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 385.

<sup>335</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 282.

Ein Pendelmotiv wird jedoch bereits an einer früheren Stelle in der Szene hörbar<sup>336</sup>, wenn Alfredo ankommt und die Liebenden naiv ein künftig schönes Leben planen. Wir hören dieses nur auf vier chromatische Tonhöhen beschränkte bogenförmige Pendelmotiv in dieser Form insgesamt viermal im Verlauf der Szene und zwei weitere Male etwas verkürzt; in jedem Abschnitt werden die Motive mehrmals und direkt wiederholt, so dass dadurch eine chromatische Zirkulation entsteht (Abb. 5-101).

leggeriss. e stentate



De' cor-si af - fan - ni com-pen-so a - vra - i, tut-to il cre - a - to ne ar-ri - de - rà.

Abb. 5 – 101 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3

Hier ist es Violetta, aus deren Musik uns Zeichen ihrer Gebrechlichkeit, Hinfälligkeit vermittelt werden: Mag ihr Text noch so hoffnungsvoll klingen und die Sorgen der Vergangenheit vergessen lassen wollen („De' corsi affanni compenso avrai“), ihre Pläne sind ja im Schatten ihres baldigen Todes nur Illusionen, unerfüllbare Träume. Die Diskrepanz zwischen ihren Wünschen und der Realität der Situation im dritten Akt spiegelt sich adäquat in der Relation des zuversichtlichen Textes zu der damit erklingenden „wackeligen“ Musik wider; ob Violetta sich dieser Diskrepanz tief in ihrem Inneren auch bereits bewusst ist oder nicht, ist eine andere Frage. Verdis Musik verrät uns durch die Konnotation des Pendelmotivs, dass die Protagonistin in Wirklichkeit nicht dazu fähig ist, was sie durch ihren Text sich selbst, Alfredo und uns – dem Publikum – glauben lassen möchte.

Dafür, dass eine Pendelbewegung – auch hier verknüpft mit Hinfälligkeit und Machtlosigkeit – nicht vom Orchester, sondern nur von der Singstimme realisiert wird – die eine teilweise Unterstützung in ihrer Melodik in einer Sextparallele nur vom Englischhorn erfährt –, sehen wir ein Beispiel auch im zweiten Akt von *Rigoletto*<sup>337</sup> (Abb. 5-102). In der Handlung ist dies die Stelle, an der der Titelheld die Hofherren im Herzogpalast um das

<sup>336</sup> Vgl. Partitur S. 357 ff. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 362 f. und 365 ff.

<sup>337</sup> Vgl. Partitur S. 221 bzw. Klavierauszug S. 244 f.



Zurückbekommen seiner entführten Tochter anfleht („Miei Signori, perdono, pietate, al vegliardo la figlia ridate...“). Dies geschieht durch eine diatonische, stufenweise nach oben und dann zurück zum Ausgangspunkt pendelnde – und gleich durch eine geringfügig veränderte Wiederholung verdeutlichte – musikalische Phrase. Während der Gestus der Pendelbewegung auch diese Stelle zu vielen weiteren in Verdis Schaffen ähnlich macht, fällt hier auch eine rhythmisch eigene Gestaltung der melodischen Linie anstatt einer rhythmischen Gleichmäßigkeit auf.

Ein persönliches und verzweifertes Geständnis der eigenen Hilfsbedürftigkeit wird an diesem Punkt des Sujets und des Textes erkennbar<sup>338</sup>, wenn Rigoletto, zutiefst niedergeschmettert und verwundet, „in ohnmächtigem Stolz an der Mauer kalter Unmenschlichkeit zerbricht und ihm nichts bleibt, als die erschütternde Bitte um Erbarmen“<sup>339</sup>.

Rigoletto:




ohi-mè! Miei Si - gno- ri...per-do- no, pie - ta - te... al ve-gliar-do la fi - glia ri - da - te...

Abb. 5 – 102 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 2

Ein weiteres Beispiel aus dem vierten Akt von *Aida* vergegenwärtigt das bogenförmige Pendelmotiv ebenfalls in der Singstimme. Nachdem Radames verurteilt worden ist, singt Amneris zuerst zu den Priestern, die das Gewölbe verlassen<sup>340</sup> (Abb. 5-103 A), und einige Takte später appelliert sie mit der gleichen melodischen Linie an Ramphis<sup>341</sup> (Abb. 5-103 B).

A)

**Lo stesso movimento**  
(investendo i Sacerdoti)  
*molto accentato*



Am. Sa-cer do - ti; com piste un de - lit - to! Ti - gri in - fa - mi di sangue asse - ta - te!

<sup>338</sup> Vgl. auch die Formulierung von Egon Voss, laut welcher „Rigoletto den Höflingen wie auf Gedeih und Verderb ausgeliefert [erscheint]“, Voss, *Rigoletto*, S. 443.

<sup>339</sup> Wolfgang Marggraf: *Giuseppe Verdi*, Lizenzausgabe für B. Schott's Söhne, Mainz/Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik) 1982, S. 154.

<sup>340</sup> Vgl. Partitur S. 406 f. bzw. Klavierauszug S. 299.

<sup>341</sup> Vgl. Partitur S. 408 f. bzw. Klavierauszug S. 300.

B)

**Come prima**  
(a Ramfis)

Sa - cer - do - te, quest'uo mo che uc - ci - di, tu lo sai...da me un giorno fua - ma - to...

Abb. 5 – 103 G. Verdi, *Aida*, Akt 4

Auch hier sehen wir ein Beispiel dafür, dass sich das Motiv mit seiner Tonhöhenanzahl von vier kaum von der satztechnischen Beschaffenheit eines diatonischen tonumschreibenden Kreismotivs unterscheidet. Zudem hat das Motiv einen Anfangston, der nicht den höchsten Punkt der abwärtsschweifenden Bogenform bildet, die daher zunächst auf drei Tonhöhen konzentriert ist. Dementsprechend lassen sich in diesen verzweifelten Äußerungen der Amneris auch die Konnotationen des tonumschreibenden Kreismotivs als Schmerz und Klage – aber vor allem als Sorge um Radames – nachvollziehen; diese überwiegen hier sogar die Konnotationen eines Pendelmotivs wie Hinfälligkeit und Angeschlagensein. Nichtsdestotrotz: Obwohl Amneris' hilfloser und eindringlicher Wutausbruch – in dem sie die Priester als „berüchtigte blutrünstige Tiger“ beschimpft („Tigri infami di sangue assetate“) – sicherlich keinen Eindruck von Gebrechlichkeit oder Instabilität macht, wird durch eine solche Art von fast cholerischem, erbittertem Außer-sich-Sein dennoch auch etwas von ihrer Hinfälligkeit – sowohl im Sinne aufbrausender, übereilter Unbesonnenheit als auch im Sinne ihrer Liebe – und ihrem Angeschlagensein kundgegeben.

Eine solche Verbindung des Pendelmotivs mit eher wütend-erbitterter denn trauernder Gekränktheit lässt sich auch am Ende des zweiten Akts in *Otello*<sup>342</sup> erkennen: Wenn sich Otello in seinem Verdacht, dass er betrogen worden sei, bestätigt fühlt und Rache schwört, erklingen ebenfalls diatonische, viertönig pendelnde bogenförmige Motive, die von den Holzbläsern direkt wiederholt und später auch von dem mitschwörenden Jago übernommen werden (Abb. 5-104). Die bogenförmige Motivik konkretisiert sich zweifach: Nicht allein Otello und die ihn unterstützenden Holzbläser führen sie in ihrer triolischen Linie aus, sondern, in doppeltem Tempo, auch die tiefen Streicher (später auch die Bratschen), die dazu staccatierte bogenförmige Motive um eine Quarte tiefer taktweise „einwerfen“ (vgl. unteres System in der Abbildung).

<sup>342</sup> Vgl. Partitur S. 285 f. sowie S. 294 ff. (mit Auftakt von S. 293) bzw. Klavierauszug S. 159 sowie S. 162 f.

D'i-ra e d'im - - - pe - to - - tre - men - - do

pre - - - sto fia - - - che sfol - - - go - ri que - - - sta man

Abb. 5 – 104 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

Wenden wir uns noch einmal der frühen Schaffensperiode des Komponisten zu. Auch am Beginn des dritten Akts in *Il corsaro*<sup>343</sup> lässt sich das chromatische bogenförmige Pendelmotiv erkennen, das hier nach unten „gebogen“ erscheint und von den Streichern gespielt wird (Abb. 5-105). Seine Wiederholungen werden nach eingefügten Pausen je einen Halbton (bzw. beim letzten Mal: Ganzton) höher angesetzt, während wir den auf Corrado eifersüchtigen Seid auf – der Steigerung der zweitaktigen Einheiten entsprechenden – konstanten Tonhöhen hören.

Allegro a tempo

Seid

Ser - pe fe - ro - ce che da - gl'oc - chi av -

<sup>343</sup> Vgl. Partitur S. 223 bzw. Klavierauszug S. 119.

ven - ti fred - do to - sco nel co - re! Oh quai

Abb. 5 – 105 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3

Dieses Pendelmotiv in *Il corsaro* lässt zwei Stellen in *Simon Boccanegra* in Erinnerung rufen, die weiter oben in Zusammenhang mit der Pendelbewegung behandelt wurden. Eine Parallelität kann nicht nur in Bezug auf das satztechnische Phänomen, sondern auch anhand des Textes, zum einen zum Auftritt des todkranken, über sein Schwächegefühl klagenden Dogen im dritten Akt („M’ardon le tempia...“) und zum anderen zur Eifersuchtsarie des Gabriele im zweiten Akt („Sento avvampar...“) gezogen werden:

In der Aussage des Seid trifft man den Begriff „Schlange“ („serpe“) wieder, den der Protagonist zum Vergleich seiner eigenen Eifersucht wegen Gulnara erwähnt („Serpe feroce che dagl’occhi avventi freddo toscò nel core!“). Dies erinnert an das im dritten Akt in *Simon Boccanegra* vom Dogen genannte Blut, das wie eine giftige Schlange in seinen Adern krieche. Dass die Erwähnung der Schlange für die in beiden Fällen bogenförmige chromatische lineare Bildung verantwortlich ist, scheint auch in Hinsicht auf eine plastische musikalische Nachempfindung fassbar zu sein. Der andere inhaltliche Überschneidungspunkt mit *Simon Boccanegra* bildet sich durch das Besingen der Eifersucht von Seid und der Arie des Gabriele im zweiten Akt: Das beim Pendelmotiv begonnene „Serpe feroce“ bezieht sich wie angedeutet auf die „Eifersucht“, die Seid in dem dem Pendelmotiv direkt vorangehenden musikalischen Abschnitt als „gelosia“ benennt<sup>344</sup>.

Es lässt sich feststellen, dass in allen drei genannten Momenten in den jeweiligen Handlungen dem Vorhandensein von Sorge und Unsicherheit und dem Bekenntnis der eigenen Hilfsbedürftigkeit und Verletzbarkeit der jeweiligen Protagonisten zu begegnen ist. Beim Auftritt des vergifteten Dogen kann das körperliche Angeschlagensein unmittelbar aus seinem Text erkannt werden; die bogenförmigen Pendelmotive bei Gabrieles und Seids Äußerungen offenbaren beim Eingeständnis der Eifersucht die eigene Hinfälligkeit, die Hin-

<sup>344</sup> Vgl. Partitur S. 222 bzw. Klavierauszug S. 118, T. 32-34.

und Hergerissenheit, die Unsicherheit – die satztechnisch in erster Linie durch die von der Wiederholung verursachte Pendelbewegung ausgedrückt werden<sup>345</sup>.

Das Auftreten eines sich diatonisch bewegenden Motivs konkretisiert sich in der orchestralen Einleitung zur Ulrica-Szene im ersten Akt von *Un ballo in maschera* in zwei Formen. Die erste<sup>346</sup> – deren Wiederholung allerdings jeweils von einem dazwischen eingekeilten Tritonus der Celli und Klarinetten unterbrochen wird (Abb. 5-106 A) – erklingt auch später, zu textgebundenen Stellen der Szene. Währenddessen ist die zweite<sup>347</sup> – eine in Terzparallelen geführte, mit variablen Schlusstönen des Motivs und bei den späteren Wiederholungen auch um Halbtöne höher transponierte Gestalt (Abb. 5-106 B) – nur in der instrumentalen Einleitung zu hören. Auch hier zeigt sich, dass eine analytische Abgrenzung vom tonumschreibenden Kreismotiv nur bedingt möglich wäre, zumal wir bei der ersten Gestalt (A) eine dreitönige Version mit einem eindeutigen mittleren Ton vor uns haben.

The image contains two musical excerpts, labeled A) and B).  
 Excerpt A) is a piano introduction in G minor, 3/4 time. It features a triplet motif in both the treble and bass staves, marked *pp*. The motif consists of three eighth notes: G4, A4, and B4 in the treble; and G3, A3, and B3 in the bass. The motif is repeated three times, with a tritone (F#4) in the bass line between the first and second repetitions. The excerpt ends with a final chord of G minor.  
 Excerpt B) is a piano introduction in G minor, 3/4 time. It features a triplet motif in the bass line, marked *pp*, and a triplet motif in the treble line, marked *p*. The bass motif consists of three eighth notes: G3, A3, and B3. The treble motif consists of three eighth notes: G4, A4, and B4. The motifs are repeated five times, with a *cresc.* marking above the treble line. The excerpt ends with a final chord of G minor.

Abb. 5 – 106 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1

<sup>345</sup> Seids Situation und seine instabile Gefühlslage werden auch durch die Formulierung von Dennig-Jaschke deutlich: „er, der von hundert reizenden Jungfrauen hofiert werde, wird von der einzigen, die er erwählt hat, zurückgewiesen. Seine Gefühle *schwanken* zwischen Zärtlichkeit und Wut.“, Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 130 (Hervorh. v. der Verf. der vorl. Arbeit).

<sup>346</sup> Vgl. Partitur S. 93, 97 f., 101 f. bzw. Klavierauszug S. 49 f. sowie 52.

<sup>347</sup> Vgl. Partitur S. 95 f., bzw. Klavierauszug S. 49, ab T. 3 nach Ziff. 37. Das musikalische Material, das erst an der hier genannten Stelle in einem konsequent kreisenden Gestus mit Wiederholung auftritt, hat seinen Ansatz schon sechs Takte früher ebenfalls in den Streichern, vgl. Partitur S. 94 bzw. Klavierauszug S. 49, T. 4 vor Ziff. 37.

Eine andere Art von Besorgnis wird hier deutlich: Die Furcht kann in der gesamten musikalischen Atmosphäre als Sinneseindruck wahrgenommen werden: die Furcht vor dem beängstigenden Ambiente der dunklen Höhle der Wahrsagerin mit Hexenkessel; und die Furcht vor der Bewahrheitung unheimlicher Prophezeiungen bzw. vor dem Ulrica erscheinenden Dämon. Wenn bei der von Ingrid Czaika beschriebenen trübseligen Ausstrahlung der Höhle von Ulrica<sup>348</sup> der „Tritonus der leeren tiefen C-Saite der Celli und des tiefen Fis der Klarinetten“<sup>349</sup> eine bedeutende Rolle spielt, so ist auch die Wirkung des Unsicherheit und Sorge vermittelnden kreisenden Motivs<sup>350</sup> bestimmt nicht weniger von Bedeutung. Diese kleine Figur sei laut der weiteren Beschreibung der Autorin als „schlangenhafte Tonumspielung“<sup>351</sup> als eine der Gefahr darstellenden musikalischen Komponenten anzusehen<sup>352</sup>. Gerade durch den melodischen Gestus des Kreisens als Basismaterial für eine weitere Entfaltung kann dabei diese Figur für die Form des zweiten diatonisch kreisenden Motivs angesehen werden. Ebenfalls als verwandt kann auch eine weitere chromatische Erscheinung festgehalten werden. Diese erscheint im weiteren Verlauf in Ulricas Beschwörung – und in ihr wird ein durchgehendes, pausenloses Kreisen durch einen jeweils abspringenden Schlussston des kurzen Motivs „gestoppt“<sup>353</sup>. Die hierfür von Czaika als „Gestus der Gefahr“<sup>354</sup> festgehaltene semantische Einordnung bildet dabei eine sich mit der Konnotation der Besorgnis überschneidende Auffassung; ein Ineinandergreifen beider Aspekte erscheint hier plausibel.

Die musikalische Gestaltungsform der Bogenförmigkeit, die in der vorliegenden Arbeit als ein für das Pendelmotiv gültiges Kriterium erörtert wird, wurde in der Abhandlung von Tino Drenger – der in Anlehnung an Günter Engler von einem Ausdruck der Eifersucht ausgeht – als eines der musikalischen Elemente des Eifersuchtsbildes beschrieben. Dabei wurde es als „Rückkehr zum Ausgangspunkt“ benannt<sup>355</sup>. Außer den auch von Engler behandelten „Eifersuchtsmotiven“ aus *Otello*, *Aida* und *Nabucodonosor*, die neben der „Rückkehr zum Ausgangspunkt“ noch die Chromatik und den Dreierrhythmus bzw.

---

<sup>348</sup> „In Ulricas Umgebung gibt es nichts Vergleichbares mit der Königswelt, hier herrscht keine Leichtigkeit und Helligkeit“, Czaika, *Maskenball*, S. 94.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Das kreisende Motiv wird in Czaikas Ausführung als „kleine bewegte Figur der ersten Geigen und Bratschen, deren Nähe zum Schlangen-Gestus offensichtlich ist“, artikuliert. Ebd.

<sup>351</sup> Ebd., S. 96.

<sup>352</sup> Ebd.

<sup>353</sup> Vgl. Klavierauszug S. 56 f.

<sup>354</sup> Czaika, *Maskenball*, S. 96., Notenbeispiel 12 ebd.

<sup>355</sup> Vgl. Drenger, *Liebe*, S. 115 f.

Triolenanlauf als Charakteristika besäßen<sup>356</sup>, weist der Autor auch in seiner Analyse von *Don Carlos* auf die von Engler bestimmten Faktoren hin.

Hierbei führt er das chromatische Motiv auf<sup>357</sup>, das nach Ebolis Schuldbekennnis im vierten Akt in den Violinen und den Kontrabässen insgesamt fünfmal (bzw. ein letztes Mal vom ersten Fagott) gespielt wird (hier Abb. 5-107)<sup>358</sup>.

Violinen und Kontrabass:  
**Un poco più mosso** ♩ = 112

VI 1  
 VI 2  
 Cb.

*ff* *dim.* *p* *pp*  
*ff* *dim.* *p* *pp*

Abb. 5 - 107 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

Drenger sieht auch hier eine Eifersucht bestätigt, die Élisabeth als Reaktion auf Ebolis Verhältnis mit dem König fühle: „Diese äußert sie nicht mit Worten, sondern indem sie Eboli vom Hof weist. [...] Damit sagt das Orchester eindeutig, daß Elisabeth auf Philipps Ehebruch mit Eboli heftiger reagiert als auf Ebolis Liebe zu Don Carlos.“<sup>359</sup>

Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit möchte jedoch auch an dieser Stelle dringend für eine Auffassung von einer umfassenderen Konnotation plädieren, die sich als Unsicherheit, Sorge, Hinfälligkeit und Verletzbarkeit beschreiben lässt, anstatt der spezifischen und konzentriert-typisierten Auffassung von Eifersucht. Gewiss können die oben beschriebenen Konnotationen in Einzelsituationen auch das Gefühl der Eifersucht artikulieren. Aber: Beim Erklängen dieses klar umrissenen Pendelmotivs, welches mit musikalisch übereinstimmenden Charakteristika an unzähligen Stellen in Verdis Schaffen mit der oben benannten Konnotation der Hinfälligkeit, aber bei Weitem nicht an allen mit einer durch Eifersucht ausgelösten Hinfälligkeit auftritt, deutet hier auch kein einziges Wort auf Élisabeths Eifersucht hin. Stattdessen liest man im Notentext – genau an der Stelle, wo das Pendelmotiv seinen Anlauf nimmt – den Hinweis, dass Élisabeth ihr Gesicht mit den Händen bedeckt und sich zurückzieht (*elle se couvre le visage de ses mains et s'écarte*)<sup>360</sup>, bevor sie die Anweisungen zu Ebolis Verbannung gibt. Élisabeths Verletzung und

<sup>356</sup> Vgl. ebd., S. 116. (Anmerkung: Der Dreierhythmus sowie der Triolenanlauf stimmen allerdings bei den abgebildeten Notenbeispielen nicht: ein Dreierhythmus ist bei zwei der drei Beispiele nirgends feststellbar und ein Triolenanlauf bei gar keinem.)

<sup>357</sup> Vgl. ebd., S. 283.

<sup>358</sup> Vgl. Partitur S. 496 bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 526.

<sup>359</sup> Drenger, *Liebe*, S. 283.

<sup>360</sup> Vgl. Klavierauszug Bd 2, S. 526.

Hinfälligkeit scheinen durch diese Handlungsweisung deutlich zu sein – dass sie spezifisch wegen Eifersucht entstanden wären, jedoch weniger.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem bereits erwähnten kreisenden Sechszehntel-Motiv, das am Anfang des dritten Akts in *Otello*<sup>361</sup> gleichzeitig mit dem chromatischen tonumschreibenden Kreismotiv erklingt (vgl. Abb. 5-23 weiter oben) und das von Drenger ebenfalls als „Eifersuchtmotiv“ beschrieben wird<sup>362</sup>. Hier ist allerdings die Eifersucht als Auslöser der Hinfälligkeit auch nachvollziehbar – besonders in der Verknüpfung mit dem chromatisch kreisenden Motiv als besorgtem Gedankenkreisen – wie darauf bereits hingewiesen wurde. Am Beginn der *Allegro agitato*-Stelle mit dem Pendelmotiv der Violinen ist aber auch die physische Hinfälligkeit des Titelhelden mehr als deutlich und daher ein weiterer Anlass zur musikalischen Vergegenwärtigung von Labilität: Otello klagt über Kranksein und will, dass Desdemona seine schmerzende Stirn mit dem Tuch verbindet („Ancor l’ambascia del mio morbo m’assale; tu la fronte mi fascia“).

Bereits an einer früheren Stelle in *Otello*<sup>363</sup>, nämlich in der fünften Szene des zweiten Akts, lässt sich die Verknüpfung des Pendelmotivs mit der Labilität, Unsicherheit, Hinfälligkeit Otellos beobachten (Abb. 5-108). Diese betrifft an der besagten Stelle seine mentale Befindlichkeit: Das ist die Szene, in der Otello gegenüber Jago – der ihn mit dem Argwohn unglücklich gemacht habe – „ausrastet“ und von ihm klare Beweise für Desdemonas Schuld fordert („Sciagurato! Mi trova una prova sicura che Desdemona impura...“). Beginnend mit staccatierten Sechszehnteln der Bratschen und der Celli, beherrscht das Pendelmotiv eine relativ lange Strecke, während Otello in seinem „Wahn“ Jago angreift.

(+Cor.tte,  
Tr.be,Tr.bni,  
Vi.,Cb.)

Ot. 8

J. Sciagurato! Mi trova una prova sicura che Desdemona impura...

Vla. ppp molto staccato e tremolo

Vc. ppp molto staccato e tremolo

<sup>361</sup> Vgl. Partitur S. 313 bzw. Klavierauszug Ricordi S. 171.

<sup>362</sup> Vgl. Drenger, *Liebe*, S. 329 f.

<sup>363</sup> Vgl. Partitur S. 260 ff. bzw. Klavierauszug S. 147 ff.



ra - to! mi tro-va u - na pro - va se - cu - ra che De - sde - mo - na è im -

pu - ra... -gir! non sfug - gir!

*sempre stacc e ppp*

*div.*

*sempre stacc e ppp*

Abb. 5 – 108 G. Verdi, *Otello*, Akt 2

Günter Engler deutet – ähnlich zu vielen weiteren Motiven aus der besagten Oper – auch dieses Motiv als „Eifersuchtsmotiv“, aus welchem sich bald darauf das Hauptmotiv des Racheduetts entwickle<sup>364</sup>. Dabei deutet selbst Englers Formulierung eben Otellos Hinfälligkeit und Leiden an, wenn der Autor schreibt: „Und da taucht dieses Gift nun erstmals in Otellos Part auf, zunächst im Orchester in einer abgeleiteten Form, als er Jago verflucht, der ihn diesen Qualen ausgesetzt hat“<sup>365</sup>. Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit möchte auch an dieser Stelle darauf hinweisen, dass die Eifersucht eine von vielen Quellen mentaler Hinfälligkeit sein kann. Letztere wird als verunsicherndes Gefühl auch an dieser Stelle in *Otello* mit dem Pendelmotiv verknüpft, das als melodisch-lineares kompositorisches Prinzip jedoch an zahlreichen weiteren Stellen in Verdis Schaffen mit mannigfaltigen Arten des gebrochenen mentalen oder physischen Befindens in Erscheinung tritt.

<sup>364</sup> Vgl. Engler, *Eifersucht*, S. 373.

<sup>365</sup> Ebd.

### 5.2.2.1. Das bogenförmige Pendelmotiv als Komponente spiegelbildlicher Gegenstimmenkonstitution

Die Verknüpfung des chromatisch rotierenden Motivs mit der Angst kann bei dem vier Tonhöhen implizierenden bogenförmigen Pendelmotiv im dritten Akt von *Il trovatore*<sup>366</sup> erkannt werden. Die hier vorhandene Situation im Sujet verdeutlicht in Hinsicht auf die Vermittlung von Besorgnis eine mit den vorigen Zitaten vergleichbare Stelle. Wenn Ferrando davon erzählt, dass man vermutet, dass sich die verlassene Seele der verbrannten Hexe beim Verdunkeln des Himmels immer noch zeige, muss hierbei der Aspekt der Besorgnis zwar auf einer anderen Ebene, aber dennoch wahrgenommen werden (vgl. dazu die letzten drei Takte in Abb. 5-7 weiter oben). Der Beginn des chromatischen – und hier rhythmisch auch charakteristischen – Streichermotivs, das seinen Ansatzpunkt in der Tonhöhenkonstellation nach vier Takten „umlagert“, fällt dabei mit dem Wort „strega“ („Hexe“) zusammen. In etwas abweichender Deutung nennt Loschelder dasselbe Beispiel für die „Schilderung der im Grab nicht Ruhe findenden Zigeunerin“<sup>367</sup>.

Das sachliche Ereignis einer Gefangennahme versetzte Gabriele in der Ratsaalszene in *Simon Boccanegra* automatisch in eine Lage, in der – außer der höchstwahrscheinlich mitschwingenden Sorge – auch Verletzbarkeit, Machtlosigkeit und Hilfsbedürftigkeit auf die betreffende Person zutreffen. Dies wird zwar, als eigenes Reflektieren über die Situation, allerdings nicht durch in Worte gefasste Aussagen des kämpferischen Gabriele deutlich, sondern dadurch, dass er – als Zeichen dafür, dass er sich ergibt – sein Schwert dem Dogen überreicht; anders als in der spontanen Äußerung der Azucena, wenn sie in *Il trovatore*<sup>368</sup> mit gefesselten Händen von Ferrando und den Soldaten vor den Grafen geschleppt wird: „Aita! Mi lasciate...Ah furibondi! Che mal fec'io?“ – schreit sie verzweifelt, während sie vom Chor zur Fortbewegung aufgefordert und als „Hexe“ geschmäht wird (Abb. 5-109).

---

<sup>366</sup> Vgl. Partitur S. 24 f., T. 224-232 bzw. Klavierauszug S. 21 f.

<sup>367</sup> Loschelder, *Todesproblem*, S. 83.

<sup>368</sup> Vgl. Partitur S. 258 bzw. Klavierauszug S. 222.

The image shows a musical score for Act 3 of Verdi's *Il trovatore*. It includes vocal lines for Azucena (Azucena), Tenor (T.), and Chorus (Coro), along with a piano accompaniment. The lyrics are: "A - i - ta! Mi la - scia - te... ah! fu - ri - bon - di!" and "In - nan - zi!...". The piano part features a prominent sixteenth-note pendulum motif in the strings, marked with a forte (f) dynamic.

Abb. 5 – 109 G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 3

Zu dieser Gegebenheit des Sujets wiederholen die Violinen mehrmals eine in schnellen Sechszehnteln verlaufende musikalische Einheit von gleichem Anfangston aus und verdeutlichen dadurch auch hier das Pendelmotiv. Die tiefen Streicher bilden zugleich in gleichen Notenverläufen die Umkehrung der von den Violinen gespielten Melodielinie, d.h. sie geben die Bogenform – bei der Gestaltung einer gleichzeitigen vertikalen Spiegelsymmetrie – in einer weiteren Pendelbewegung zu erkennen<sup>369</sup>.

In diesem Tempo und mit der klangfüllenden gegenstimmigen Verdopplung der rasenden Pendelbewegung verlagert sich allerdings die Konnotation auf der Wahrnehmungsebene eher auf den Aspekt der stürmischen Emotionalität, der Unruhe oder Aufgebrachtheit, der Gereiztheit. Dies zeigt sich dabei nicht als Einzelfall in Verdis Schaffen.

Äußerst ähnlich ist diese Verwendung der bogenförmigen, stürmenden Sechszehntellinien in spiegelsymmetrischer Zweistimmigkeit an der „Tradimento“-Stelle des ersten Finales in der Erstfassung von *Simon Boccanegra*<sup>370</sup> aus dem Jahre 1857, wodurch ebenfalls ein ähnlich verlagertes Aspekt der Hinfälligkeit, d.h. in erster Linie Verwirrung, Kopflosigkeit, eine Art hysterisches Durcheinander des Gabriele, vermittelt wird (Abb. 5-110)<sup>371</sup>. (Die spiegelsymmetrische Anlage betrifft hierbei nur die Art der Bewegung und

<sup>369</sup> Interessant ist, dass die Herauskristallisierung dieses fünftönigen und in der Spiegelsymmetrie angelegten Motivs als Ergebnis einer solchen musikalischen Entwicklung anzusehen ist, die ebenfalls aus der Wiederholung einer linearen Bewegung erwächst. Diese stellt vier Takte vorher, die Bogenform von den ersten (später auch zweiten) Violinen nach oben umschreibend, auch eine zwar ausgedehntere, jedoch zugleich etwas „stockendere“ Wirkung hervorrufoende Gestalt des Pendelmotivs dar.

<sup>370</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 107.

<sup>371</sup> Ähnlich schnelle Sechszehntelläufe in Bogenform sind am Schluss im vorangehenden *Ballabile* – der nur in der Erstfassung existiert – als instrumentaler Bewegungseffekt und skalenmäßige Melodisierung im

somit die Richtung der Bogenform, da sich die gleichzeitigen einzelnen Intervallschritte in den Gegenstimmen – im Gegensatz zum obigen Zitat aus *Il trovatore* – nicht übereinstimmend verhalten.)

Allegro assai (♩ = 152 )

Gab. Tra-di-men - to!

*ff*

Abb. 5 – 110 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1

Beim Vergleich der zuletzt zitierten „Tradimento“-Stelle aus der ersten Fassung und des Pendelmotivs im bereits behandelten Amelia-Doge Duett des ersten Akts (Abb. 5-92) lässt sich eine Verwandtschaft in der satztechnischen Handhabung konstatieren: Die von zwei entgegengesetzten Seiten geschehene, etwa eine kontrapunktische Bogenform darstellende Umschreibung ergibt zwischen den beiden *Boccanegra*-Zitaten hinsichtlich der Tonhöhenbehandlung und des Bewegungsgestus eine Gemeinsamkeit. In welchem Maße für den Charakter eines musikalischen Ereignisses jedoch auch weitere Faktoren von Bedeutung sein können, wird auch durch den auf der semantischen Ebene wahrnehmbaren Unterschied deutlich: Eine viel weniger „heftige“ Entfaltung der gleichen Idee bei viel langsamerem Tempo unterstützte bei Amelias „E poichè tanta pietà...“ eine dementsprechend andersartige, bei Weitem „mildere“ und subtilere Art von Hinfälligkeit der Charaktere.

Die spiegelbildliche Konstitution des bogenförmigen Pendelmotivs bei der stürmischen Art des Gabriele, die hingegen eine gewisse „Kopfllosigkeit“, unruhige Verwirrtheit vermittelt, wird als dieselbe Technik bereits viel früher von Verdi angewandt. Dies wird am Beginn des vierten Akts in *I masnadieri*<sup>372</sup> ersichtlich, wenn Francesco aus seinem Zimmer rast und vor Angst bebend von seinem Traum erzählt, in dem Tote auferstehen und ihn als Mörder anschreien und er am Tag des Jüngsten Gerichts verurteilt

Wechsel der Funktionen von T und D in der Schlusskadenz zu beobachten, vgl. Klavierauszug (1857), S. 106.

<sup>372</sup> Vgl. Partitur S. 396 bzw. Klavierauszug S. 225.

wird (Abb. 5-111). Auch ohne die in der Partitur befindlichen Hinweise darauf, dass er fluchtartig und verwirrt auftritt (*entra precipitoso e stravolto*) und mit Schreck (*con spavento*) singt, wäre die angeschlagene, labile psychische Verfassung des Francesco aus der Musik herauszuhören. In einem schnellen Tempo von *Allegro agitato* spielen nicht nur die in der Abbildung angeführten Streicher, sondern zugleich auch zusätzliche Holzbläser im *ff* die obere Gegenstimme des Pendelmotivs – wodurch sie eine spiegelbildliche Gegenstimme zum Pendelmotiv der tiefen Streicher bilden.

Man beachte auch die anhand des Textes anschauliche Gemeinsamkeit zwischen Gabrieles und Francescos Gefühlsausbrüchen: Von beiden Protagonisten wird gleichermaßen „Tradimento!“ („Verrat!“) geschrien – was auch an dieser Stelle die gleiche Konnotation des gleichen satztechnischen Phänomens in Verdis Kompositionstechnik unterstreicht.

+ Fl., Ott., Ob., Cl., Fg., Cor., Tr., Trn., Cimb., Timp.

Francesco                      entra precipitoso e stravolto                      con spavento

Tra - di - men - to!

VI.1 *ff*

VI.2 *ff*

Vle *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

(p)

(p)

(p)

(fp)

Abb. 5 - 111 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4

Noch früher können wir dem Motiv mit den entgegengesetzten bogenförmigen Pendelmotiven in der letzten Szene von *Ernani*<sup>373</sup> begegnen, genau an dem Punkt, an dem der Titelheld sich entscheidet, sich – seinem Schwur entsprechend – zu ermorden (Abb. 5-112). Auch hier steht der sich sehr schnell vollziehende Takt (*Allegro assai mosso*) im inhaltlichen Kontext der Aufregung und des „lärmend“-hitzigen Durcheinanders, wenn im Moment des langersehnten Glücks der beiden Liebenden plötzlich Silva auftritt und seine Rache einfordert: Beim Ertönen des Horns soll sich Ernani, wie er es einst versprach,

<sup>373</sup> Vgl. Partitur S. 392 bzw. Klavierauszug S. 353, T. 143.

umbringen. In diesem Augenblick sehen wir Ernani, wie er auf Silvas Drängen nach dem von diesem „angebotenen“ Dolch greift und leidenschaftlich bestätigt, dass er sich nun töten werde („Ebben, porgi, morirò“), sowie Elvira, die ihn mit ihrem plötzlichen Dazwischentreten („Ferma!“) vom Selbstmord zurückhalten will. Dieser Handlungsgestus, Elviras Eingreifen, kann als eine mittels der rasenden bogenförmigen Pendelmotive – gespielt von den Violinen und den Flöten (mit der Bogenform hinunter) einerseits und den übrigen Streichern und den Fagotten (hinauf) andererseits<sup>374</sup> – ausgedrückte ungestüme Aktivität angesehen werden.

Abb. 5 – 112 G. Verdi, *Ernani*, Akt 4

Es sei festgehalten, dass Verdi die oben in *Il trovatore*, in der ersten Fassung von *Simon Boccanegra*, in *I masnadieri* und in *Ernani* aufgezeigte gegenstimmige Technik auch als klangfüllenden instrumentalen Effekt bei etwas langsamerem Tempo schon in *Attila*<sup>375</sup>

<sup>374</sup> Roman Vlad bringt dieses Beispiel aus *Ernani* für die Vorwegnahme der Polytonalität, insofern als Verdi die eindeutige A-Dur Skala der oberen Sechszehntellinie in der zweiten Takthälfte mit den Tönen der B-Dur Skala der unteren Linie konfrontiert („[...] Verdi altera per contro il basso, assegnandogli le sette note proprie della scala di *si bemolle* maggiore.“) Vlad, *Alcune osservazioni*, S. 497 (Hervorhebung orig.). Als Anmerkung soll erwähnt werden – bei grundsätzlicher Zustimmung zu dem, dass Verdis Änderung der Skala in der zweiten Takthälfte bemerkenswert ist und dass dabei auch heftige Dissonanzen entstehen –, dass das jedoch keine Töne einer B-Dur Skala sind – denn wir haben ein *e* –, sondern die eines *b*-lydischen Modus’ (mit Mündung in den Grundton des *a*-phrygischen). Die Autorin der vorliegenden Arbeit sieht den melodischen Gestus der stürmischen Bewegung als Effekt sowie den in beiden Stimmen halbtönigen oberen „Drehpunkt“ als relevanter an als die einzelnen Tonhöhen der absteigenden Skala, zumal sie in diesem schnellen Tempo als einzelne Tonhöhen kaum zu registrieren sind. Budden kritisiert Vlags Deutung als Bitonalität, indem er mit der gleichzeitigen Harmonik argumentiert, die durch den ausgehaltenen A-Dur Klang beide Skalen eindeutig in d-Moll befestigt; gleichzeitig deutet der Autor diese Erscheinung als Überbleibsel der bis ins 16. und 17. Jh. zurückreichenden linearen Denkweise. Vgl. Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 39.

<sup>375</sup> Vgl. Partitur S. 105 bzw. Klavierauszug S. 53. Angemerkt sei, dass die orchestrale Einleitung an mehreren Stellen weitere chromatische bogenförmige Pendelbewegungen in Sechszehntelläufen der Streicher enthält – etwa in Anspielung auf die Wasserwellen in der Lagune bzw. auf den Wind –, welche ohne die

etwa bei der Darstellung von Natur verwendet. Im Prolog vor *Forestos Cavatina* wird die adriatische Lagune mit Wellen und dem Wind bei Nacht illustriert – wie wir es aus dem gleich danach einsetzenden Text vom Chor der Einsiedler erfahren<sup>376</sup> (Abb. 5-113).

♩ = 116

(Vl., Vle)

(Vc.)

*p*

*pp*

Abb. 5 – 113 G. Verdi, *Attila*, Prolog

Ebenfalls als Komponente der Darstellung von Naturereignissen lässt sich die gegenstimmige Pendelbewegung erkennen, wenn Giacomo im ersten Akt von *Giovanna d'Arco*<sup>377</sup> im Wald auf seine Tochter wartet, und es stürmt – wie wir es aus der Szenenbeschreibung erfahren<sup>378</sup> (Abb. 5-114).

Gia.

al - l'in - fer - nal con - ve - gno?

*p*

Abb. 5 - 114 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 1

### 5.2.3 Das bogenförmige Pendelmotiv mit anderweitiger oder keiner Konnotation

Obwohl noch zahlreiche weitere Beispiele in Verdis Schaffen darauf hindeuten, dass bogenförmige Pendelmotive überhaupt, wie oben erörtert, mit der Konnotation der Unsicherheit, Hinfälligkeit, Verletzbarkeit, Sorge, Machtlosigkeit, Hilfsbedürftigkeit in den

gegenstimmige Bewegung in Erscheinung treten. Vgl. Partitur S. 96, 98 f. und 101 f., bzw. Klavierauszug S. 50 ff., T. 7-8, 15-16, 28-29 und 32-33.

<sup>376</sup> „Qual notte! Ancor fremono l'onde al fiero turbo, che Dio d'un soffio suscitò”. Partitur S. 105 bzw. Klavierauszug S. 53 f.

<sup>377</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 128 bzw. Klavierauszug S. 72, T. 58. Diese Pendelbewegung der Streicher erscheint an zwei weiteren Stellen auch im Unisono ohne gegenstimmige Konstitution, vgl. T. 40 sowie 64.

<sup>378</sup> „Una foresta. [...] Il cielo è nero e procelloso.” Partitur Bd. 1, S. 120 bzw. Klavierauszug S. 69.

jeweiligen Situationen in Erscheinung treten<sup>379</sup>, lassen sich auch andere Themenkreise beobachten, die sich mit der Pendelbewegung, aber in Abhängigkeit von einer satztechnischen Differenziertheit verschiedenartig verknüpfen.

In diesem Sinne finden sich Pendelbewegungen in Zusammenhang mit dem Wasser, dem Meer, den Wellen. In Bezug auf das Geräusch des in sich zurückdrehenden Wassers erwähnt schon Marco Beghelli, dass es durch schnelle Orchesterfiguren ausgedrückt sei, und nennt Stellen aus *Otello*, *Don Carlos* und *Aida* sowie eine metaphorische Übertragung aus *La traviata*<sup>380</sup>. Diese von Beghelli genannten musikalischen Motive haben auch eine teilweise Übereinstimmung mit dem in der vorliegenden Arbeit als Pendelmotiv angeführten Phänomen.

Weitere Stellen mit dem Pendelmotiv und dem Wasser lassen sich jedoch nach Beobachtungen der Autorin der vorliegenden Arbeit auch in Opern sowohl aus der frühen Schaffensphase wie z.B. in *Il corsaro*<sup>381</sup> und *I due Foscari*<sup>382</sup> als auch der mittleren wie in *Aroldo*<sup>383</sup> und *Les Vêpres Siciliennes*<sup>384</sup> als auch im späten *Falstaff*<sup>385</sup> beobachten.

Ähnlich verhält es sich mit dem Bezug der Pendelbewegung zu einem weiteren Naturphänomen, nämlich dem Wind und dem Sturm mit Donner und Blitz – wir können

---

<sup>379</sup> Um nur einige von vielen weiteren Beispielen zu nennen, sei hier auf folgende Stellen hingewiesen: *Un ballo in maschera*, Partitur S. 301 (mit Auftakt von S. 300), 304 f. und 311 f. bzw. Klavierauszug S. 168, 170 und 173; eine weitere Stelle in derselben Oper, Partitur S. 508 bzw. Klavierauszug S. 292 f.; *Giovanna d'Arco*, Partitur Bd. 1, S. 127 ff. bzw. Klavierauszug S. 71 ff., T. 40(-41), 58(-59) und 64(-65); eine weitere Stelle in derselben Oper (mit figurativ auskomponierten Pendelmotiven bei abweichendem Schlussston in der Bogenform), Partitur Bd. 1, S. 261 bzw. Klavierauszug S. 158 f. (ab *Adagio*); *Luisa Miller*, Partitur S. 380 bzw. Klavierauszug S. 328, T. 13-15 (Vc. und Cb., mit einer nur teilweisen Wiederholung); *Rigoletto*, Partitur S. 77 bzw. Klavierauszug S. 83 (Pendelmotive mit abweichendem Schlussston in der Bogenform; Wh. transponiert); *Macbeth*, Partitur Bd. 1, S. 304 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 209 f., T. 344-350 (351), (Beginn mit unterer Wechselnote trotz Bogenform).

<sup>380</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 345. Genannt werden: die Stelle „Scorreano i rivi fra le zolle in fior“ aus Desdemonas *Canzone del salice* im vierten Akt von *Otello*; die Stelle „mormorio del vicin fonte“ aus *Don Carlos* (angegeben als *Don Carlo* III, I, 1); die Stelle „del Nilo i cupi vortici“ aus dem dritten Akt von *Aida* sowie die Stelle „giore, di voluttà ne' vortici, di voluttà perir!“ aus der Arie der Violetta im ersten Akt von *La traviata*.

<sup>381</sup> Vgl. Partitur S. 329 f. bzw. Klavierauszug S. 175 f., ab *Allegro*. Man beachte auch den Hinweis auch in der Partitur: *una parte del coro che guarda verso il mare*.

<sup>382</sup> Vgl. Partitur S. 373, T. 21 f. bzw. Klavierauszug S. 159.

<sup>383</sup> Vgl. Klavierauszug S. 211 f. (mit abweichendem Schlussston des „Bogens“ und transponierten Wiederholungen) sowie 215 f. (mit eintaktigem „Anhalten“ zwischen den transponierten Wiederholungen).

<sup>384</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 106 (Vla und Vc.) bzw. Klavierauszug S. 41, T. 267-269.

<sup>385</sup> Vgl. Partitur S. 315 bzw. Klavierauszug S. 210 (mit Erweiterung des „Bogens“ bei der zweiten Wiederholung). Das Wasser im Bauch spielt hier selbstverständlich eine andere Rolle als das Wasser im Meer oder im Fluss. Dafür, dass hier vonseiten Verdis eine dennoch gleichartige satztechnische Anwendung als melodischer Gestus vollzogen wurde, vgl. auch die Formulierung von Lüderssen, in deren Analyse auch eindeutig das pendelnde Motiv der Hörner mit dem Wasser verknüpft wird: „Mit zunehmender Erregung Falstaffs nimmt jetzt die Chromatik in den einzelnen Stimmen zu, der Höhepunkt der Beschreibung der 'mondo ladro', ist mit dem Bild des durch das Wasser aufgeblähten Falstaff erreicht: 'L'acqua mi gonfia' – es erscheint in den in chromatischen Oktaven aufsteigenden Hörnern förmlich vor dem Hörer.“ Lüderssen, *Shakespeare-Opern*, S. 180.



hierfür in *Giovanna d'Arco*<sup>386</sup>, *Macbeth*<sup>387</sup>, *Rigoletto*<sup>388</sup> oder *Aroldo*<sup>389</sup> Beispiele finden. In der Ulrica-Szene in *Un ballo in maschera*<sup>390</sup> erscheinen sowohl das Meer als auch der Wind in Zusammenhang mit dem Pendelmotiv.

In Verknüpfung mit dem Sturm im übertragenen Sinne erscheint das Pendelmotiv in der *Cabaletta* von Riccardos *Cavatina* im ersten Akt von *Oberto*<sup>391</sup>, wenn Riccardo bei einem rhythmisierten – und die Bogenform nicht ganz regelmäßig aufweisenden – Motiv und dessen Wiederholung andeutet, dass er die Leute vor dem Sturm der beleidigten Salinguerra rette („Oh! chi vi salva al turbine de' Salinguerra offesi“). Das zwei Takte später erklingende grundsätzlich diatonische bogenförmige Motiv mit stellenweise chromatischen Schritten (Textteil „gli stolti abatterò“)<sup>392</sup> bzw. seine direkte Wiederholung zeugen von ausgesprochener Kampflust, insofern als er die „Dummköpfe niederschlagen“ will. Unter welchen Bedingungen und auf welchem Hintergrund Verdi eine mit einem kompositorischen Gestus ausgesprochen häufig einhergehende Konnotation auch in deren striktes Gegenteil wendet, könnte Gegenstand von weiteren einhergehenden Untersuchungen sein. Weitere Beispiele lassen sich dafür, dass Pendelmotive – den häufigen Konnotationen als Hinfalligkeit, Angeschlagensein, Besorgnis gerade entgegengesetzt – eine Entschlossenheit und Mut bzw. ein frohes Gemüt andeuten, an Stellen finden, an denen Pendelmotive zugleich von mehreren Protagonisten und Protagonistinnen mit

---

<sup>386</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 371 f. bzw. Klavierauszug S. 238 f. Am Beginn des diatonischen Pendelmotivs steht ein Hinweis in der Partitur, der nicht lediglich den Sturm mit Donner und Blitzen andeutet, sondern auch auf die Besorgnis als allgemeinen Schrecken Bezug nimmt: *tuono e lampi. Terrore generale*. Vgl. ebd.

<sup>387</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 426 sowie 430 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 292 sowie 294. Angemerkt sei, dass zwar ein ausgesprochener Hinweis auf ein Gewitter nicht erscheint, an den beiden Partiturstellen jedoch der Donner (*tuono*) bzw. Donner mit Blitzen (*tuoni e lampi*) angegeben werden, die in Verbindung mit den Erscheinungen bei Macbeths Besuch bei den Hexen auftreten.

<sup>388</sup> Vgl. das in der Gewitter-Szene (3. Akt) immer wieder zurückkehrende chromatische Pendelmotiv an folgenden Stellen: Partitur S. 290 ff., 295, 297, 299 f., 305 f., 309, 318 f. sowie 326 ff. bzw. Klavierauszug S. 305 ff., 312, 314, 317 ff., 322 ff., 326, 332 f. sowie 336 f.

<sup>389</sup> Vgl. Klavierauszug S. 113 f.

<sup>390</sup> Vgl. Partitur S. 163 f. sowie 169 f. bzw. Klavierauszug S. 85 sowie 88. Das von Riccardo und dem Orchester vorgetragene zumeist chromatische Pendelmotiv in schnellen Staccato-Achteln mit einem sich „stur“ wiederholenden Bassmotiv umschreibt eine Bogenform von mehreren Ausgangspunkten, so dass sich der Gesamtambitus dabei erweitert und die Schlusstöne am Ende einer hinunterlaufenden Linie nur einmal erreicht werden.

<sup>391</sup> Vgl. Klavierauszug S. 21, letzter Takt auf der Seite bis S. 22, T. 3 auf der Seite bzw. Wh. auf S. 24 f.

<sup>392</sup> Vgl. Klavierauszug S. 22, T. 6 auf der Seite bis S. 23, T. 1 auf der Seite (erste Zählzeit) bzw. Wh. auf S. 25.

unterschiedlichen Gefühlslagen, aber dennoch im Unisono gesungen werden, wie im zweiten Finale von *Il corsaro*<sup>393</sup> sowie im Quartett des zweiten Akts in *Luisa Miller*<sup>394</sup>.

Bemerkenswert ist auch das – in seiner zweiten Hälfte durch einen Terzsprung unterbrochene und in seiner Wiederholung nicht vollständig zur beginnenden Tonhöhe zurückkehrende – diatonische Pendelmotiv des Chors in der bereits erwähnten *Cavatina* von Riccardo am Beginn des ersten Akts in *Oberto*<sup>395</sup>. Der Chor singt von Glück und Hoffnung („Oh felici! Omai compita è la speme d’ogni cor“) – auch das sind von den bislang thematisierten Konnotationen weit entfernte inhaltliche Aspekte. In Anbetracht der melodisch-motivischen Zusammenhänge mit weiteren Teilen in der *Cavatina* stellt sich die Frage, ob Verdis Gestaltungsideen hier weniger die Konnotation dieses einzelnen Motivs – das unter den weiteren Motiven zweifelsfrei am meisten eine „regelrechte“ Bogenform mit den kaum ausweichenden Sekundsritten darstellt –, sondern primär eine Art Zusammengehörigkeit von Gestaltungselementen zugrunde lag<sup>396</sup>.

---

<sup>393</sup> Vgl. Partitur S. 290 ff. bzw. Klavierauszug S. 103 f. Gulnara und Corrado lassen im Tutti ein gemeinsames bogenförmiges und wiederholtes – am Schluss und mitten in der Bogenform durch eine Tonwiederholung auch der Konsequenz der stufenweise Bewegung in kleinem Maße entzogenes – diatonisches Unisono-Motiv erkennen, bei dem sie beide auf ihre eigene Weise ihr Problem kundtun. Gulnaras Angst um Corrados Leben lässt zwar die oben aufgezeigte Konnotation mit Besorgnis eindeutig erkennen („No, no, non sia spenta per costui la tua pietà“), aber Corrados kämpferische Aussage („Tu n’hai sconfitti e pur men grandi non ne fece il tuo furore“) widerspricht völlig der Konnotation der Hinfälligkeit und der Sorge.

<sup>394</sup> Vgl. Partitur S. 327 f. bzw. Klavierauszug S. 280 f., T. 128 (mit Auftakt) -133. Bei dem bogenförmigen und von vier Stimmen im Unisono gesungenen Pendelmotiv – welches bei den Wiederholungen je mit einer Sekundfiguration ansetzt – konnte die Verbindung mit Sorge, Unsicherheit, Verletzbarkeit nur bei einer der vier verlaufenden Stimmen, nämlich in der von Luisa erkannt werden. Diest artikuliert sich deutlich in den Worten „ahimè, l’infranto core più reggere non può!“ . Währenddessen erklingen die gleichen Pendelmotive in den weiteren drei Stimmen von Federica („no, mai si contento quest’alma provò!“), Walter und Wurm (zusammen: „fortuna in quel sorriso propizia balenò!“) genau im Gegenteil, im Ausdruck von Freude und Glück.

<sup>395</sup> Vgl. Klavierauszug S. 18.

<sup>396</sup> Die *Cavatina*, ihre einzelnen Elemente und deren Zusammenhänge (inkl. der oben in Zusammenhang mit Riccardos „Oh! chi vi salva...“ erwähnten *Cabaletta*) werden in einer sehr gründlichen Analyse von Friedrich Wedell dargestellt, vgl. Wedell, *Annäherung*, S. 228-244. Der Autor stellt bereits bei der ersten Phrase – aus der sich das weitere melodische Material entwickle – einen „kleinen melodischen Bogen, in den eine Wechselnote eingefügt worden ist“, fest, ebd., S. 234 (Notenbeispiel 22 mit Phrasen a – k auf S. 235); der Begriff „Bogen“ definiert hier – mit einer kleinstmöglichen kreisenden Bewegung mit entgegengesetzten Richtungen, vier Tonhöhen und einem kleinen Terzsprung als Phrase *a* in Bsp. 22 – eine andersartige Auffassung als die, die in der vorliegenden Arbeit die Grundlage für das bogenförmige Pendelmotiv bildet. Trotz der Ableitbarkeit und der Zusammenhänge der Phrasen handele es sich hier dennoch nicht um motivische Arbeit: „Von einem Motiv und seiner Verarbeitung kann nicht gesprochen werden. Dazu fehlen zumindest die klaren Abgrenzungen und die typischen Verfahrensweisen motivischer Arbeit“, ebd., S. 236; die Handhabung wird vom Autor stattdessen in Relation zum *tratto espressivo* und dem *soggetto* gestellt. Vgl. ebd.

Das Fliehen, das Flüchten vor einer Gefahr scheint ein weiterer Aspekt zu sein, der in Verbindung mit Pendelmotiven ersichtlich wird, so z.B. in *Il corsaro*<sup>397</sup> sowie in *Stiffelio*<sup>398</sup> bzw. an der adäquaten Stelle in der als *Aroldo*<sup>399</sup> überarbeiteten Oper. Bei dem aus *Il corsaro* zuletzt erwähnten Beispiel weist das Pendelmotiv nicht überall eine konsequent stufenweise Bewegung in der linearen Formung auf; dennoch, auch trotz der gelegentlichen „Lücken“ (Terzen bzw. einer übermäßigen Sekunde) in der Melodieführung fällt das Motiv aufgrund der anderen beiden Komponenten des besagten Phänomens – der Wiederholung und der Bogenform – als Pendelmotiv auf.

Die vier Tonhöhen einbegreifenden, in direkter Wiederholung zirkulierenden diatonischen Staccato-Motive in der Ballszene des zweiten Akts von *La traviata*<sup>400</sup>, die von den Holzbläsern und den Streichern im Unisono gespielt werden, scheinen nur das energische Herbeieilen der Gäste zu unterstützen.

In einigen Fällen scheint auch die Erwähnung des Todes mit dem Pendelmotiv verknüpft zu sein. Ob der Tod als äußerste Form der Hinfälligkeit, Verletzbarkeit und Machtlosigkeit angesehen und dadurch doch in einer engen Verwandtschaft mit diesen Konnotationen betrachtet werden kann, wäre zu erwägen. Auffallend ist, dass bei diesen Motiven jedoch nicht der Handlungsakt des Sterbens mit dem Pendelmotiv verbunden ist, sondern die Benennung des Todes. Wir hören in diesem Zusammenhang die in Sechszehntelpaaren chromatisch hinab- und hinaufsteigenden Violinen mit einem wiederholten Pendelmotiv im *Allegro agitato* im vierten Akt von *Macbeth*<sup>401</sup>, direkt vor und nach der Ankündigung des Todes der Lady durch den Chor („Ella è morta“) auftreten. Auch in Hélènes Erinnerung – im ersten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*<sup>402</sup> – daran, dass Montfort derjenige war, der den Kopf ihres Bruders fallen ließ („C'est l'ordre Montfort qui fit tomber ta tête!“), fällt das letzte Wort mit einem schnellen, wiederholten diatonischen Pendelmotiv der tiefen Streicher zusammen. Wenn Desdemona in der vorletzten Szene von *Otello*<sup>403</sup> ihren Ehemann anfleht, sie nicht zu töten („Otello...non uccidermi. Ch'io viva ancor“) und Otello bei der Wiederholung des gleichen Motivs erwidert, dass ihr Flehen umsonst sei („Tu invano

---

<sup>397</sup> Vgl. Partitur S. 320 ff. bzw. Klavierauszug S. 171 f. Erkennbar ist neben der Absicht des Fliehens auch die Konnotation mit der Sorge im Text von beiden Protagonisten, die einander gegenseitig retten wollen.

<sup>398</sup> Vgl. Partitur S. 384 f. bzw. Klavierauszug S. 316 f.

<sup>399</sup> Vgl. Klavierauszug S. 185 f.

<sup>400</sup> Vgl. Partitur S. 234 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 219.

<sup>401</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 570 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 375.

<sup>402</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 101 bzw. Klavierauszug S. 39.

<sup>403</sup> Vgl. Partitur S. 504 ff. bzw. Klavierauszug S. 288.

ti difendi. Giù, cadì, prostituta!“), so erklingen diese Motive – die allerdings nur die drei Tonhöhen *fis–e–d* besitzen und somit auch in sehr enger Verwandtschaft mit einem tonumschreibenden Kreismotiv stehen – ebenfalls in einer deutlichen Bogenform; die letzten Male auch in einer Zirkulation durch „nahtlose“, direkte Wiederholung in der Pendelbewegung.

Ebenfalls existieren in Verdis Schaffen Pendelmotive, die sich keinem der genannten Konnotationen zuordnen lassen, so z.B. das von Fenton und Ford (im Ensemble) gesungene – und auch von Bläsern melodisch begleitete – wiederholte Motiv im zweiten Teil des ersten Akts von *Falstaff*<sup>404</sup>. (In der Bogenform wird der Ausgangspunkt hier nicht mehr vollständig erreicht.) Als ein weiteres Beispiel wäre auch das wiederholte diatonische Streichermotiv bei Alices „Vedrai che quell’epa terribile e tronfia...“ am Schluss des ersten Akts in derselben Oper<sup>405</sup> zu nennen. Auch im Leonora-Alvaro Duett im ersten Akt von *La forza del destino*<sup>406</sup>, wenn die beiden sich gegenseitig ihrer großen Liebe versichern (beim *Allegro brillante*), entziehen sich die hier in mehrfacher Ausprägung erklingenden und zum Teil ineinander verketteten diatonischen Pendelmotive, welche sowohl Leonora als auch Don Alvaro zugeteilt werden, allen oben angesprochenen Konnotationen.

---

<sup>404</sup> Vgl. Partitur S. 82 f. bzw. Klavierauszug S. 50 f.

<sup>405</sup> Vgl. Partitur S. 128 f. bzw. Klavierauszug S. 94 f.

<sup>406</sup> Vgl. Partitur S. 78 ff. bzw. Klavierauszug S. 36 ff.

## 6 Das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv

### 6.1 Attribute des satztechnischen Phänomens, ausgehend von *Simon Boccanegra*

Nach der Darstellung von kreisenden Motiven im Bereich der melodischen Gestaltung folgt in diesem Kapitel die Erörterung eines satztechnischen Phänomens, das bei seinem noch kürzeren Umfang aus lediglich drei Tönen die linear-motivische Gestaltung in ihren kleinsten Details betrifft. Mit der Kürze des Motivs hängt auch die vom weiter oben behandelten bogenförmigen Pendelmotiv etwas abweichende Art der hier erscheinenden Pendelmotivik zusammen: Während beim bogenförmigen Pendelmotiv ein „Drehpunkt“ mit Richtungswechsel der melodischen Linie erst nach mehreren Tönen erreicht wird, offenbart sich eine Pendelmotivik bei der hier behandelten dreitönigen melodischen Gestalt als eine in einzelnen Tönen auf- und absteigende Sekundbewegung mit Umschreibung einer kleinstmöglichen Kuppelform.

Zur Verdeutlichung der musikalischen Erscheinungsform des Motivs und der damit erscheinenden Konnotation sei unmittelbar ein Beispiel aus dem zweiten Akt von *Simon Boccanegra* dargestellt, das vom Zusammentreffen von Amelia und Gabriele zitiert wird. Im vorangehenden Kapitel konnte an dieser Stelle auch die chromatische Version des tonumschreibenden Kreismotivs – und zwar als Klage-Gestalt – in Zusammenhang mit Gabrieles Leid und besorgtem Gedankenkreisen beobachtet werden. Nach dem Trompetensignal, das die Ankunft des Dogen ankündigt, ist es aber Amelia, die ihrer Sorge Ausdruck verleiht – und dies geschieht durch ein sich wiederholendes, in Sekundsritten pendelndes Dreiton-Motiv<sup>1</sup> (Abb. 6-1). Der Doge komme („il doge vien“), und Gabriele müsse sich verstecken – sagt sie beunruhigt –, da ihn sonst der Tod erwarte.

Nachdem Gabriele sich weigert – da er nur darauf wartet, den Dogen anzutreffen um ihn zu töten –, wird Amelias anflehende Aufforderung immer dringlicher („Ei viene, t’ascondi, ei viene, t’ascondi“), was durch rasche und kurze dreitönige Achtelmotive mit Sekundsritten aufwärts und dann abwärts ausgedrückt wird, die von der Flöte und der ersten Oboe im Unisono verstärkt werden. Die durch Pausen unterbrochene schnelle Wiederholung des Motivs auf gleichen Tonhöhen kann als musikalische Vergegenwärtigung des physischen Sachverhalts von sorgenvollem Ächzen bei schnellem Atem angesehen werden. Mit den gleichen melodischen Wendungen fleht Amelia Gabriele noch einmal an,

---

<sup>1</sup> Vgl. Partitur S. 285 ff. bzw. Klavierauszug S. 174 f.

mit dem Argument, Mitleid mit ihr zu haben („di me pietà“), und eine Wiederholung des vorherigen Abschnitts mit den kurzen und schnellen Gestalten erklingt, während die Harmonik infolge eines den Klage-Charakter unterstützenden chromatischen Lamentobasses (in der Klarinette, den Fagotten, den Celli und der Stimme des Gabriele) eine veränderte Progression aufweist.

A. Ei vie ne... t'a-scon di... ei vie ne... t'a-scon-di. Di me pie - tà, di me pie - tà. Te-co a-vrò

G. (E-gli mor rà! e-gli mor rà!)

pp

mor - te, se non\_\_\_ ti mo - ve di me, di me\_ pie - tà, di me\_ pie - tà, te-co a-vrò mor - te,

(Si com - pial fa - to,e - gli mor - rà!)

Abb. 6 – 1 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

Amelias unruhige Verzweiflung wird nicht nur durch ihren Text und die Musik unverkennbar, auch verdeutlicht die *Disposizione scenica* die Gemütslage der Charaktere im Handlungsmoment. Amelia wird als „am Gipfel der Verzweiflung“ beschrieben<sup>2</sup>. Als

<sup>2</sup> „S’ode uno squillo: Amelia agitatissima si volge a Gabriele, gli dice: *Il Doge vien*, e lo supplica a fuggire, ma *Gabriele* rifiuta: Amelia al como della disperazione lo afferra per un braccio e gli dice con ansia: *All’ora istessa teco avrò morte*.“ Übs.: „Man hört einen Fanfarenstoß. *Amelia* wendet sich aufgeregt an *Gabriele* und sagt zu ihm: *Il Doge vien*, fleht ihn an zu fliehen, aber *Gabriele* weigert sich. *Amelia*, am Gipfel der Verzweiflung, ergreift ihn am Arm und sagt bang zu ihm: *All’ora istessa teco avrò morte*.“ *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 632 f. (Hervorhebungen orig.).

Komponente dieser verzweifelt-klagenden Gemütslage können wir allerdings auch die Bitte erkennen; die Bitte hier in sehr intensiver Form: als Anflehung.

Aus der bisherigen Darstellung geht hervor, dass auch die in diesem Kapitel thematisierte lineare Gestalt, nämlich das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv mit der Konnotation der Klage und des Schmerzes in Erscheinung tritt. In manchen Fällen ist – wie dies auch bei Amelias Dreiton-Motiven in *Simon Boccanegra* oben ersichtlich war – auch die Verknüpfung mit der Bitte, mit dem Anflehen zu erkennen.

Die im gestalterischen Prinzip des in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motivs nachvollziehbaren Attribute lassen sich grundsätzlich erstens durch die lineare Bewegung und zweitens durch die mehrmalige wörtliche Wiederholung auf denselben Tonhöhen charakterisieren. Drittens gehen jeweils kurze Pausen dem Motiv voran.

Von diesen drei Attributen stellt sich die melodische Gestaltung als jene mit drei Tönen auf zwei Tonhöhen in Verdis weiterem Schaffen als konstantes Merkmal des besagten satztechnischen Phänomens heraus. Währenddessen können die rhythmische Gestaltung sowie die wörtliche Wiederholung in einigen Fällen Modifikationen aufzeigen:

Die hier eine „schluchzende“ Wirkung verursachenden Pausen können in weiteren von Klage und Schmerz gekennzeichneten Situationen stellenweise auch als durch durchgehende Notenwerte ersetzte Zählzeiten erblickt werden.

Was die wörtliche Wiederholung des Motivs betrifft, können Abweichungen auf zwei Ebenen nachvollzogen werden. Einerseits betrifft dies die konkrete Tonhöhenkonstellation der wiederholten Motive, welche sich – ihren Sekundschritt im Dreiton-Motiv beibehaltend – oft in Abhängigkeit von der Harmonik ändern können. Andererseits lassen sich Abweichungen in der „Motorik“ der regelmäßigen Bewegung beobachten: Zwischen den einzelnen Motiven kann gegebenenfalls – insbesondere dann, wenn ihre Rhythmik nicht die Form mit vorangestellten Pausen aufweist – ein weiteres kurzes musikalisches Material integriert sein und dadurch die Unmittelbarkeit in der Wiederholung durchbrochen werden. In solchen Fällen ist eine größere strukturelle Bedeutung des Motivs für die gesamte musikalische Textur erkennbar; das Motiv steht mehr mit Veränderungen in der Harmonik in Wechselwirkung. Obwohl Intensität und Dringlichkeit des Motivs in solchen Beispielen bestimmt etwas geringer sind, ist jedoch zu konstatieren, dass das Motiv, was die Art seiner Konnotation betrifft, auch in diesen Fällen mit einer gleichen oder vergleichbaren semantischen Aufladung in Erscheinung tritt wie an musikalischen Stellen mit durchgehender Motivwiederholung.

Das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv wird zwar häufiger in halbtöniger Variante hörbar, das Motiv kann jedoch – wie dies weiter unten in Anmerkung 4 zu *Les Vêpres Siciliennes* angedeutet wird – auch in gantzöniger Form als diatonische Variante vorkommen. Die Richtungsgestaltung betreffend werden wir auch eine weitere, entgegengesetzte Form beobachten können: Im Gegensatz zum oben aus *Simon Boccanegra* zitierten Beispiel greift Verdi an etlichen weiteren Stellen seiner Kompositionen auch zu der nach unten „gebeugten“ Version des Dreiton-Motivs; in dieser Form ist der erste Sekundschrift der fallende und der zweite der steigende. Diese Variante lässt sich als eine mit gleicher Anhaftung der genannten Konnotationen auftretende Form des Motivs beobachten.

Behufs einer möglichst genauen Abgrenzung des in der vorliegenden Arbeit behandelten satztechnischen Phänomens seien seine Attribute in Relation zu einer weiteren Klage-Gestalt gestellt, die sehr ähnliche Merkmale aufweist. Als eine der Formen von Verdis Lamento-Situationen hält Marco Beghelli eine in der melodischen Konstitution verwandte, aber rhythmisch dennoch divergierende Gestalt mit Punktierung fest: Er definiert sie als Klage-Form mit trochäischem Rhythmus<sup>3</sup> und zeigt sie an drei Stellen in Verdis Schaffen, in *Ernani*, in *La battaglia di Legnano* und in *Un ballo in maschera* auf<sup>4</sup>. Die satztechnischen Merkmale der von Beghelli bestimmten Formel im Vergleich zum hier behandelten lassen

---

<sup>3</sup> „Altra forma sotto cui il lamento può apparire è il ritmo trocaico“, Beghelli, *Atti*, S. 59. Die Definition der rhythmischen Gestalt als Trochäus stellt die Autorin der vorliegenden Arbeit in Frage, da ein Trochäus nur zweisilbig in der Silbenfolge von lang–kurz ist, während der hiesige Rhythmus eindeutig ein dreigliedriger ist. Eine etwaige Entsprechung könnte eher der Vergleich mit einem Amphimacer in der Folge von lang–kurz–lang darstellen, was jedoch wegen der Auftaktigkeit auch nur bedingt zutreffen würde. Zum Amphimacer vgl. Koch, *Lexikon*, S. 958.

<sup>4</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 59 f., Bsp. 31-33. In Ergänzung zu Marco Beghellis wichtigen Resultaten seien noch zwei weitere Beispiele genannt: Die vom Autor als Bsp. 31 in *Ernani* hörbaren punktierten Rhythmen in triolischen Gestalten, vgl. Beghelli, *Atti*, S. 59 (vgl. dazu auch Partitur S. 219 ff. bzw. Klavierauszug S. 181 ff.) wendet Verdi auch im Quartett des vierten Akts von *Les Vêpres Siciliennes* an (vgl. Klavierauszug S. 317 f., T. 3-6 nach Ziff 44), wenn Procida, der in dem Glauben, dass er vor seinem Tod steht, sich von seinem Vaterland verabschiedet, dem er nicht die Freiheit bringen konnte. Dadurch kann auch die Ähnlichkeit bezüglich der Konnotation unterstrichen werden. Der Unterschied betrifft allerdings die Platzierung des punktierten Rhythmus innerhalb der Triole sowie die Intervallgröße, die in der punktierten Gestalt in *Les Vêpres* einen Ganzton beträgt. Darüber hinaus erscheinen in *Les Vêpres Siciliennes* weitere Klage-Gestalten in Analogie zu der Art mit dem jeweils längeren dritten Notenwert vor den Pausen, die von Marco Beghelli in *Atti*, S. 60 als dem weiter oben besagten Bsp. 33 aus dem ersten Akt von *Un ballo in maschera* zitiert wird (vgl. dazu auch Partitur S. 176, Ziff. 69 bzw. Klavierauszug S. 92). Diese Gestalten im fünften Akt von *Les Vêpres Siciliennes* (vgl. Klavierauszug S. 393, T. 231-234 sowie 235-237) sind zunächst mit einer Halbton- und später einer Ganztonbewegung jeweils dreimal zu hören, wenn Hélène infolge von Procidas Drängen verkündet, dass sie Henri nun doch nicht heiraten kann. Die drei Charaktere, die hier singen, haben alle etwas anderes zu klagen, alle befinden sich jedoch insgesamt in einer trostlosen Situation – wodurch auch diese Stelle eine *Lamento*-Konnotation verdeutlicht.



sich anhand eines Notenzitats der betreffenden Stelle aus dem Terzett des zweiten Akts in *Ernani* (Abb. 6-2)<sup>5</sup> nachvollziehen.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Ernani*, Act 2. It features three staves: two vocal staves (El. and Er.) and one piano accompaniment staff. The vocal parts have lyrics in Italian: "-le - ste vo-lut - tà." and "So - lo af - fan - ni il no - stro af -". The piano accompaniment includes markings for "col canto" and "sottovoce più che sia possibile". The score contains various musical notations, including triplets, sixteenth notes, and rests.

Abb. 6 – 2 G. Verdi, *Ernani*, Akt 2

Es lässt sich deutlich erkennen, dass die Notenwerte in diesem Beispiel in einer ganz anderen Gestaltung als im weiter oben zitierten Ausschnitt aus *Simon Boccanegra* erscheinen. Den für die vorliegende Untersuchung wesentlichen Unterschied bilden dabei nicht die Sechszehntelwerte – wir werden im späteren Verlauf des Kapitels weitere Beispiele für die in der vorliegenden Arbeit thematisierte Erscheinungsform des in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motivs sehen, die ebenfalls in Sechszehntelwerten erklingen –, sondern die punktierten Motive<sup>6</sup> (sie werden von der Flöte, der ersten Oboe und der ersten Klarinette gespielt).

Die hartnäckige Wiederholung einer gleichbleibenden Tonhöhenkonstellation und die Pausen zwischen den einzelnen Gestalten stellen hingegen Faktoren dar, die oft Gemeinsamkeiten mit den im gegenwärtigen Kapitel behandelten in Sekundsritten

<sup>5</sup> Vgl. Partitur S. 219 f. bzw. Klavierauszug S. 181 f.

<sup>6</sup> Einige Zitate von anderen Komponisten in Marco Beghelli weiteren Abhandlungen zum „semitono dolente“ demonstrieren die Halbtonbeugung allerdings auch in jener dreitönigen Form ohne Punktierungen, die in der vorliegenden Arbeit als das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv behandelt wird. Die dreitönig pendelnde Eigenart dieser satztechnischen Gestalt wird vom Autor jedoch nicht thematisiert. Vgl. das Zitat aus Franz Schuberts *Die Freunde von Salamanka* in Beghelli, *L'emblema*, S. 269, Notenbeispiel 19 sowie das Zitat aus dem ersten Akt von Donizettis *Roberto Devereux*, vgl. ebd., S. 275, Notenbeispiel 25. Von den Beispielen aus Verdis Schaffen zeigt das Zitat aus dem dritten Akt von *Il corsaro* das besagte Motiv auf, vgl. ders., *L'emblema*, S. 279, Notenbeispiel 31 – zu diesem Beispiel vgl. auch ders., *Performative*, S. 400 ff. [vgl. dazu auch Partitur S. 277 ff. bzw. Klavierauszug S. 146 ff.]. Auf diese Stelle sowie auf eine weitere aus dem dritten Akt von *Un ballo in maschera*, die von Beghelli in Zusammenhang der performativen musikalischen Handlungen zitiert wird, vgl. ders., *Performative*, S. 395 f., wird an späterer entsprechender Stelle in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen.

pendelnden Dreiton-Motiven bilden. Diese können sowohl bei der punktierten Erscheinung als auch bei der hier behandelten den Eindruck von akustisch abgebildetem Weinen oder Schluchzen erwecken. Davon, dass sich der Ausdruck dieser punktierten Erscheinungsform ebenfalls mit der Klage verbinden lässt, zeugt auch Teresa Kliers Formulierung, die bei der Thematisierung der „belasteten Liebe“ an der oben zitierten Stelle aus *Ernani* ein „Seufzermotiv“ feststellt<sup>7</sup>.

Noch viel häufiger als die verwandte punktierte Version lässt sich bei Verdi jedoch – auch bei nicht performativen Stellen – die ohne jegliche Punktierungen konstituierte Form des in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motivs mit Konnotation der Klage bis hin zu seiner letzten Oper *Falstaff* erkennen. Um die von den Schaffensphasen unabhängige durchgehende Verwendung des satztechnischen Phänomens in Verbindung mit seiner Konnotation sowie seine gleichen und charakteristischen Merkmale zu veranschaulichen seien an dieser Stelle die besagten Motive aus Verdis beiden *buffo-Opern* an beiden Gegenpolen seines Schaffens vorweggenommen:

„Alice piange“, sagt Quickly im ersten Teil des dritten Akts von Verdis 1893 uraufgeführter letzter Oper *Falstaff* – während die Oboen und die Klarinetten die dreitönig hinauf- und zurückschreitenden Klage-Gesten in Terzparallelen hören lassen<sup>8</sup> (Abb. 6-3). In seiner ersten und wesentlich früheren *buffo-Oper Il finto Stanislao (Un giorno di regno)*<sup>9</sup> verwendet Verdi das Motiv jedoch schon über ein halbes Jahrhundert früher (Uraufführung 1840) mit einer vergleichbaren Konnotation (Abb. 6-4): Im Terzett des ersten Akts werden diese Motive in den Holzbläsern (Flöte und Oboe) und Streichern (1. Vl. und Vla) in insgesamt drei Registern den plötzlich zur parallelen Molltonart e-Moll wechselnden Takten der Marquise zugeteilt, die sich von ihrem Geliebten betrogen worden zu sein glaubt und sagt, dass sie nicht wisse, was sie sich erhoffe („Non so, che cosa io spero...“).

---

<sup>7</sup> Vgl. Klier, *Verdi-Klang*, S. 83, Notenbsp. 18 auf S. 84.

<sup>8</sup> Vgl. Partitur S. 326 bzw. Klavierauszug S. 217.

<sup>9</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 369 f. bzw. Klavierauszug S. 144.

Quickly

fan - ti ma-lau-gu - ra - ti! A - li - ce pian-ge, ur - la,

Abb. 6–3 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 1

Mar.

Non so, non so che co - s'io spe - ro,

Abb. 6–4 G. Verdi, *Il finto Stanislao (Un giorno di regno)*, Akt 1

Diese in ihrer Grundgestalt in regelmäßigen Achtel-, Sechszehntel- oder Zweiunddreißigstel-Werten vorkommende Form des in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motivs bildet den Gegenstand für die weitere Darstellung im gegenwärtigen Kapitel.

## 6.2 Das Motiv und sein Ausdruck in Bonifazio Asioli's *Il Maestro di Composizione*

Gerade die Konnotation mit dem Weinen – das wir oben bereits anhand des aus *Falstaff* zitierten Beispiels genau in diesem Zusammenhang sehen konnten – erscheint in der Kompositionslehre von Bonifazio Asioli – wie dies weiter unten im gegenwärtigen Kapitel detailliert aufgezeigt und auch anhand eines Notenbeispiels demonstriert wird. Auf Asioli's Bedeutung für Verdi, die auch in konkreten kompositionstechnischen Verwirklichungen nachvollziehbar ist, wurde in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach und insbesondere in Zusammenhang mit dem satztechnischen Phänomen „Teufelsmühle“ hingewiesen. Auch bei dem hier thematisierten, die melodische Gestaltung betreffenden Dreiton-Motiv konnte Verdi konkrete Anweisungen bei Bonifazio Asioli finden.

Bei seinen das Quartett und die Orchestrierung überhaupt behandelnden Lehrbeispielen verweist Asioli über die technischen Anleitungen hinaus auch auf die „Anpassung der Klänge und der rhythmischen Bewegungen an die Qualität der Leidenschaften, die sie imitiert oder ausdrückt“<sup>10</sup> – wie dies im *Articolo V.* des dritten Bandes zu lesen ist. Dafür unterscheidet Asioli – wie davon bereits Friedrich Wedell und später Roberta Montemorra Marvin berichteten<sup>11</sup> – zwischen zwei Arten der *imitazione*, nämlich *imitazione sentimentale* und *imitazione fisica*<sup>12</sup>. Diese Begriffe von der *imitazione* habe Asioli, laut Friedrich Wedell, samt ihrer Bedeutungen von Giuseppe Carpani übernommen<sup>13</sup>.

Während sich die *imitazione fisica* mit ihren wieder zwei Unterteilungen Objekten und Geräuschen annähert<sup>14</sup>, offenbaren sich durch die *imitazione sentimentale* Affekte des Seelenlebens, des Gemüts: die „affetti dell’animo“ – wie Asioli dies beschreibt<sup>15</sup>.

Asiolis Schilderung von dieser Art des Ausdrucks als *imitazione sentimentale*, die, wie es im Zitat zu lesen ist, nach den ganz individuellen Vorstellungen und je nach eigenem gutem Geschmack des Komponisten und ohne Vorbilder in der Musik entstehe, kann gewissermaßen als eine widersprüchliche aufgefasst werden – angesichts des Zweckes von einem Lehrbuch und angesichts seiner Darstellung von Beispielen aus der Musikkultur mit erläuternden Kommentaren, die er in diesem *Articolo V.* zur *imitazione sentimentale* über 40

---

<sup>10</sup> „[...] l’adattare i suoni e i movimenti ritmici alla qualità delle passioni che imita od esprime“, Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, Epitome, S. 41. Siehe auch Marvin, *Verdi*, S. 51, Anm. 79.

<sup>11</sup> Vgl. Wedell, *Annäherung*, S. 159 ff. sowie Marvin, *Verdi*, S. 51 f.

<sup>12</sup> „[...] e questa imitazione può dividersi in due, cioè *sentimentale*, e *fisica*.“ Ebd. (Hervorhebungen orig.). Siehe auch Marvin, *Verdi*, S. 52, Anm. 80.

<sup>13</sup> Vgl. Wedell, *Annäherung*, S. 159. Wedell weist darauf hin, dass Asioli höchstwahrscheinlich „wenigstens die erste Auflage der *Haydine* [*Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] kannte, da sie laut Titelblatt dem *R. Conservatorio di musica di Milano* zu einer Zeit gewidmet worden ist, als Asioli noch dessen Direktor war.“ Ebd., Anm. 51.

<sup>14</sup> „L’imitazione fisica si divide in due specie: quella cioè che esprime gli oggetti soltanto visibili e privi di suono, e quella che ha per oggetto di approssimarsi ai suoni indeterminati. [...]“ Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, Epitome, S. 42. Siehe auch Wedell, *Annäherung*, S. 160. In Übersetzung: „Die imitazione fisica teilt sich in zwei Arten: jene, die nur sichtbare Objekte ausdrückt, die keinen Klang haben, und jene andere, die versucht, sich den unbestimmten Geräuschen anzunähern. [...]“. Übersetzung in Wedell, ebd. Siehe auch Marvin, *Verdi*, S. 52 (mit Orig. und Übersetzung ins Englische).

<sup>15</sup> „L’imitazione sentimentale, ossia l’epressione degli affetti dell’animo, è quella che più onora il Compositore, poichè, non avendo la Musica prototipo alcuno da prefiggersi, egli deve far nascere il tutto dagli affetti dominanti espresso dalle parole, dal suo modo proprio di sentir le passioni, dalla sua fervida immaginazione, dal buon gusto, e dal buon senso musicale. [...]“ Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, Epitome, S. 41. Siehe auch Wedell, *Annäherung*, S. 161. In Übersetzung: „Die imitazione sentimentale, das heißt der Ausdruck der Affekte des Gemüts, ist diejenige, die den Komponisten am meisten ehrt, weil er, da die Musik keine Vorbilder hat, alles aus den dominierenden Affekten, die durch die Worte ausgedrückt werden, nach seiner eigenen Art, die Leidenschaften zu empfinden, nach seiner glühenden Einbildungskraft, nach seinem guten Geschmack und nach seiner guten musikalischen Vernunft entstehen lassen muß. [...]“. Übersetzung in Wedell, ebd., S. 160 f. Siehe auch Marvin, *Verdi*, S. 52 (mit Orig. und Übersetzung ins Englische).

Seiten anführt<sup>16</sup>. In nachvollziehbarem Konsens mit Verdis gleicher und bereits in seinem Frühschaffen erkennbarer Anwendung des gleichen satztechnischen Phänomens steht hingegen, dass sich gerade unter dieser Veranschaulichung jenes Beispiel findet, welches das Klagen und Weinen ausdrückt und sowohl hinsichtlich der melodisch-motivischen Verwendung in gleicher technischer Konkretisierung als auch hinsichtlich des Ausdruckes mit gleicher Konnotation erscheint.

Für die Verstärkung der Quartett-Begleitung durch Klarinetten („*Accompagnamenti del quartetto rinforzati dai clarinetti*“) findet sich im besagten Kapitel des dritten Bandes in Asioli's Traktat ein Beispiel<sup>17</sup>, das sowohl in den von Asioli betonten Klarinetten in oktavierten Terzparallelen als auch in den Violinen jenes Motiv vergegenwärtigt, welches in der vorliegenden Arbeit als in Sekundsritten pendelndes Dreiton-Motiv definiert wurde und auch genau mit jenen weiter oben aufgezeigten Attributen der linearen Konstituierung erscheint (Abb. 6-5). Der mit ihm verknüpfte Text zeugt auch hier von Tränen („*pianto*“) und Schmerz („*dolente*“).

Asioli nennt als Quelle für sein Beispiel einfach nur „*Paesiello*“ ohne weitere Angabe; anhand des Namens der Protagonistin und ihres Textes konnte jedoch der Ausschnitt von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit als einer aus dem Final-Quartett des ersten Akts von Giovanni Paisiello's *Nina o sia La pazza per amore* (1789) identifiziert werden. Im Quartett besingt Nina – die, in dem Glauben, dass ihr Geliebter Lindoro tot sei, wahnsinnig geworden ist – ihren Schmerz<sup>18</sup>. (Die Tonhöhennotation der B-Klarinetten erfolgt im Zitat bei Asioli – der Instrumentenangabe entsprechend – transponierend, während das Generell-Vorzeichen auch für die Klarinetten-Stimme hier unverändert bleibt, was jedoch verwirrend ist. Wir müssen also beim Transponieren der Klarinetten jetzt *es* und *as* aus dem Zitat „wegdenken“ und die Klarinetten-Stimme mit einem Generell-Vorzeichen von *1b* anstatt *3b* lesen, damit die Tonhöhenordnung nach der Transposition dem übrigen Notentext adäquat ist.)

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, S. 33-75.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>18</sup> Vgl. auch Klavierauszug S. 207.

ACCOMPAGNAMENTI DEL QUARTETTO RINFORZATI DAI CLARINETTI

PAESIELLO

Andante sostenuto

Abb. 6 – 5 Darstellung des Lehrbeispiels „Accompagnamenti del quartetto rinforzanti dai clarinetti“ in Bonifazio Asioli *Il Maestro di Composizione*, Bd. 3, S. 51

Bezüglich der mit den Motiven gleichen technischen Verwendung, die in den bisherigen Beispielen weiter oben beobachtet werden konnte, können über die kongruente rhythmische Gestaltung mit Pausen auf die jeweils erste Note der Zählzeiten hinaus sowohl die auf- bzw. abwärts pendelnden Sekundschritte als auch die permanente Wiederholung des Motivs beobachtet werden. In der sehr knappen Erklärung zum Lehrbeispiel definiert Asioli die Begleitung als eine „klägliche“ („flebile“), die durch die Bewegung der Violinen, den auf- und absteigenden Halbtonschritt sowie den Moll-Modus zusammen mit der von den

Klarinetten in Oktaven erzeugten Verstärkung hervorragend das Weinen zum Ausdruck bringe<sup>19</sup>.

Insofern der 3. Band von Asiolis *Il Maestro di Composizione* von Verdi studiert wurde<sup>20</sup>, konnte ihm unmittelbar ein Ausschnitt von Paisiello als ein von Asiola für die Verknüpfung des Motivs mit der Klage-Konnotation definiertes Beispiel vorschweben.

Beispiele in Verdis Schaffen lassen sich in einer analogen Gestaltungsart zahlreich erkennen. Dass er jedoch (auch) dieses Motiv, bei Beibehaltung der Konnotation, satztechnisch nach eigenen Vorstellungen und den jeweiligen musikalischen Kontexten „anpassend“ ebenfalls individualisierte, indem er 1.) die Richtungsgestaltung veränderte, 2.) die diatonische Version mit Ganztonschritt anwandte und 3.) rhythmische Relationen teilweise variierte, werden wir im Folgenden beobachten können. Die Zusammenhänge und die Konsequenzen der rhythmischen Modifizierung mit Basis auf dem besagten pendelnden Dreiton-Motiv, aber in teilweise abweichender Konkretisierung an bestimmten Stellen in *Simon Boccanegra* werden ebenfalls in einem späteren Unterkapitel der vorliegenden Arbeit veranschaulicht.

### 6.3. Das Motiv in Verdis weiterem Schaffen

#### 6.3.1 Halbtönige Pendelmotivik bei steigend–senkender Linienführung

Die soeben in Asiolis Traktat gesehene Motivbehandlung in Paisiellos *Nina* wird in Verdis früher Schaffensperiode über die oben zitierte Stelle aus *Il finto Stanislao* hinaus auch

---

<sup>19</sup> „Il movimento dei violini, il semitono ascendente e discendente ad ogni loro sezione e il Modo minore, producono un flebile accompagnamento, che unito al rinforzo dei due Clarinetti all'8.<sup>va</sup> esprime eccellentemente il pianto.“ Asiola, *Il Maestro*, Bd. 3, S. 51.

<sup>20</sup> Die äußerst große Wahrscheinlichkeit dessen, dass *Il Maestro di Composizione* von Verdi während seiner Studien in Mailand studiert wurde, beschrieb und begründete – wie dies bereits im Kapitel „Teufelsmühlen“-*Harmonik* in der vorliegenden Dissertation zitiert wurde – Roberta Montemorra Marvin (vgl. Marvin, *Verdi*, S. 48). Insbesondere betrifft Marvins Begründung den auch hierfür, hinsichtlich des von Asiola angeführten Beispiels von Paisiello relevanten 3. Band, in welchem sich Asiola auch der Dramatik zuwendet. Dem Argument mit dem Erscheinungsdatum des Traktats und mit Asiolis Wirkung in Mailand fügt Marvin hinzu: „Even more important, by August 1834 Verdi, according to an acquaintance from Busseto, had decided to dedicate himself to the study of theatrical music and had made up his mind to pursue a career as an operatic composer. [Fußnote 75] In light of his resolution, he surely would have been interested in any new publication dealing with music in the theater.“ Marvin, *Verdi*, S. 49. Hinsichtlich der zwar sehr großen Wahrscheinlichkeit, jedoch keiner Sicherheit in Bezug darauf, dass Verdi Asiolis *Il Maestro* kannte, ist auch folgender Satz von Roberta Montemorra Marvin zu „beherzigen“ und auch für Verdis Behandlung des besagten Motivs und seine Konnotation in seinen Kompositionen zu beachten: „Even if Asiola's text was not part of Verdi's (self-imposed) study, it furnishes clues to the criteria that guided him and other composers of the *primo Ottocento* in crafting operas.“ Marvin, *Verdi*, S. 50 (Hervorhebung orig.).

im dritten Akt von *Il corsaro*<sup>21</sup> in sehr deutlich nachvollziehbarer Übereinstimmung ersichtlich.

Die Gestalten, die von den Violinen stets in der permanenten Tonhöhenkonstellation *h-c-h* schon in der orchestralen Einleitung des Corrado-Gulnara Duetts (Abb. 6-6) erklingen, sind auch während Corrados trostlos-betrübtem Gesang gleich im Anschluss daran vorhanden<sup>22</sup>. Die Konnotation mit der Klage ist deutlich, insofern als Corrado sich in der Gefangenschaft auf den Tod vorbereitet; und auch in der Rezeption dieser *Il corsaro*-Stelle finden wir mehrfach den Hinweis auf den Ausdruck des Schmerzhaften<sup>23</sup>.

Abb. 6 – 6 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3

Erneut sind es die Violinen, die auch bei einem Tonart- und Taktwechsel („Solo un pensier...“) zum pendelnden Dreiton-Motiv greifen (Abb. 6-7)<sup>24</sup>, wenn Corrado im *Andante mosso*-Abschnitt Gulnara verrät, dass ihn der Gedanke an seine Geliebte quält<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Vgl. Partitur S. 277 f. bzw. Klavierauszug S. 146 f.

<sup>22</sup> Vgl. Partitur S. 279 f. bzw. Klavierauszug S. 148 f.

<sup>23</sup> Die hier erklingenden Gestalten werden von Ingrid Czaika – wenn sie hierbei einen Unterschied zu Gulnaras „Seufzer-Kette“ erwähnt – als „Seufzer-Figuren“ identifiziert, vgl. Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 150, Anm. 16, während Marco Beghelli auf die Atmosphäre des Gefängnisses als Ort des Weinens und Stöhnens hinweist, vgl. Beghelli, *L’emblema*, S. 255, Ntbsp. auf S. 279. Vgl. auch Ders., *Performative*, S. 400 ff. sowie ders., *Atti*, S. 75 f. Auch Teresa Klier schreibt von „einem mit Seufzermotiv durchgezogenen Streichersatz“ an dieser Stelle, Klier, *Verdi-Klang*, S. 202. Zur Konnotation mit der Klage und dem Schmerz vgl. auch die Beschreibung des Geschehens bzw. von Corrados Gemütslage von Dennig-Jaschke: „[...] die Stimmung ist düster und wir können die Gedanken des in Ketten gelegten Corrado erahnen. Der Korsar denkt an Medora und dass sie sterben wird, wenn sie von seinem Tod erfährt; er ist erschöpft und mutlos, schläft ein.“ Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 130.

<sup>24</sup> Vgl. Partitur S. 286 bzw. Klavierauszug S. 153, T. 99-101.

<sup>25</sup> Melina Elizabeth Esse identifiziert an dieser Stelle „schluchzende“ Figuren und weist auf die Ähnlichkeit der Begleitfigur im *Andante mosso* des Medora-Corrado Duetts im ersten Akt hin, wenn Medora ihn bat, zu bleiben. Vgl. Melina Elizabeth Esse: *‘Sospirare, Tremare, Piangere’*. *Conventions of the Body in Italian Opera*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 2004, S. 228 ff.



Gul.

Cor. *ppp* Di

So - lo un pen-sier: mi la - ce- ra...

*pp*

chi?

D'un al - ma af - flit - ta...

Abb. 6 – 7 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3

Im zweiten Akt von *Rigoletto*<sup>26</sup> hören wir das halbtönig pendelnde Dreiton-Motiv als einen thematischen Bestandteil des in gleicher Weise triolisch gestalteten Zwischenspiels der „klagenden“ Oboe (Abb. 6-8) bei Gildas trauriger „Beichte“ bei ihrem Vater („Tutte le feste al tempo...“). Sie erzählt die Geschichte ihrer ahnungslos-ehrlichen Liebe zum Herzog, der sie aber täuschte.

Durch die Zusammenfassung der drei Tonhöhen in die Triole ändern sich die bislang gesehenen Relationen von der Betonung der Zählzeiten und der einzelnen Töne, was jedoch die Wehmütigkeit des Motivs auch hier nicht zu mildern scheint. Dabei ruft diese Darstellungsweise keine Wirkung eines kontinuierlichen Schluchzens hervor; vielmehr wird das Dreiton-Motiv in den Fortgang des motivischen und des harmonischen Geschehens integriert. Die Anwendung des durchaus gleichen Motivs, das Verdi auch bei der Vergegenwärtigung von Weinen – dann in der Erscheinungsform eines gleichbleibenden

<sup>26</sup> Vgl. Partitur S. 230 bzw. Klavierauszug S. 253, T. 89 f.

Klangeffekts – einsetzt, ist hier vor allem Bestandteil des thematisch-motivischen Prozesses des „klagenden“ Zwischenspiels.

The image shows a musical score for Act 2 of Verdi's *Rigoletto*. It consists of three staves. The top staff is for Gilda, with the lyrics "cor, il cor par - ló." written below it. The middle staff is for the Oboe (Ob.), marked "p espressivo", and contains several triplet passages. The bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Abb. 6 – 8 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 2

Es ist auch nicht zufällig die Oboe, die von Verdi mit dem Vortrag von Passagen klagenden Ausdrucks wie des hiesigen betraut wird: „Mehr herausgestellt als im Frühwerk wird die Verwendung der Oboe als Soloinstrument in von Leid und Schmerz geprägten Szenen“<sup>27</sup>, schreibt Teresa Klier, und unter den dafür als Bestätigung angeführten Beispielen nennt die Autorin auch die Oboe genau in dieser Szene im 2. Akt von *Rigoletto* – genauso, wie das Oboen-Solo vor Amelias „Orfanella il tetto...“ im ersten Akt von *Simon Boccanegra*<sup>28</sup>. (Letzteres wird auch für das Thema vom in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motiv von Belang sein und wird an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit thematisiert.)

Ebenfalls von der Oboe erklingen die halbtönig pendelnden Dreiton-Motive im zweiten Akt von *Jérusalem*<sup>29</sup> (Abb. 6-9), wenn Gaston sein Schicksal und das Getrenntsein von Hélène in der Gefangenschaft des Emirs besingt („chère Hélène! Dont un destin cruel m’a séparé! Ne pas te voir, quand le ciel te ramène!...“). Das Motiv tritt hier jedoch mit einer viel geringeren Anzahl an Wiederholungen – und beim dritten Mal auch tonhöhenversetzt – in Erscheinung; da die Pendelmotivik jedoch größtenteils dann erklingt, wenn die Singstimme pausiert, zieht sie die Aufmerksamkeit unmittelbar auf sich.

<sup>27</sup> Klier, *Verdi-Klang*, S. 215.

<sup>28</sup> Vgl. ebd.

<sup>29</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 341, T. 35-36 bzw. Klavierauszug S. 166, T. 6-7 auf der Seite.

Gaston

ne pas te voir quand le ciel te ra - mè - ne je briserai ma

Abb. 6 – 9 G. Verdi, *Jérusalem*, Akt 2

Das andere Charakteristikum, das wir über die Oboe hinaus in *Rigoletto* weiter oben (Abb. 6-8) gesehen haben, erkennen wir als triolische Anlage des pendelnden Dreiton-Motivs in Verdis viel späterer Komposition *Stabat Mater*<sup>30</sup>, dem zweiten Stück der *Quattro pezzi sacri* wieder (Abb. 6-10). Diese halbtönigen Dreiton-Motive in Triolen sind durch einen sehr schnellen Verlauf ausgezeichnet und erklingen zwar nur in einem einzigen Takt in den Violinen und den hohen Holzbläsern, jedoch wirkt auch dieses insgesamt viermalige Auftreten unter dem Textteil „cordi meo“ – mit Nennung des Herzens – durchaus auffällig. Diesmal sind keine kurzen Pausen vor den Dreiton-Motiven, sondern eine Abwechslung mit jeweils folgenden staccatierten Achteln zu beobachten, welche jedoch auch konstant die immer wieder zurückkehrende Tonhöhe von einem *h* präsentieren. Die zusätzliche Chromatik durch jede Zählzeit in den Fagotten und den tiefen Streichern ist trotz der besagten Hervorhebung des immer wieder zu einem *h* zurückkehrenden Achtels ein zusätzliches Anzeichen des klagenden kompositorischen Ausdrucks.

<sup>30</sup> Vgl. Partitur S. 28, T. 108.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Stabat Mater*. It includes four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "fi - ge pla-gas cor - di me - o". The piano part features a prominent triplet motif in the right hand, which is highlighted with boxes and the number "3".

Abb. 6 – 10 G. Verdi, *Stabat Mater* (*Quattro pezzi sacri*)

Die in Abb. 6-11 A abgebildete mit den Interjektionen versehene Klage-Gestalt der Amelia (unterstützt durch gleiche Motivgestaltung in den Holzbläsern und den Violinen) im dritten Akt von *Un ballo in maschera*<sup>31</sup> stellt sich zunächst mit einer einmaligen Wiederholung des in Sekundschrinen pendelnden Dreiton-Motivs in Achtelbewegung dar. Amelias Trostlosigkeit als Klage-Konnotation des Motivs rührt von ihrer Erkenntnis, dass sie als unwissentliche „Komplizin“ den Namen des künftigen Täters aus der Vase zog, der Riccardo auf dem Ball töten soll („Ah! trassi dall’urna complice lo scritto inesorato, su cui del cor più nobile ferma la morte sta“).

<sup>31</sup> Vgl. Partitur S. 425 bzw. Klavierauszug S. 239.

The image shows a musical score for Act 3 of Verdi's *Un ballo in maschera*. It includes vocal parts for Amore (Ame.), Oscar (O.), Renato (Re.), Samuele (Sam.), and Tommaso (Tom), along with a piano accompaniment. The vocal parts are in Italian, with lyrics such as "Ah! ah! tras - - -", "-sul - te-ran le so - gile, e sul - te-ran le spi - ra da-tor d'in - fa - mie sen - za tro-var pie -", and "-l'uo - po. Fra l'ur-to del-le ma-sche-re non fal - li - rà lo". The piano part features a prominent triplet motif in the right hand, marked with a forte (*ff*) dynamic. The score is in G minor and 3/4 time.

Abb. 6 – 11 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3

Diese Stelle aus *Un ballo* wird in Marco Beghellis Dissertation als eines der Beispiele für Verdis performative Handlungen erläutert. Sie stelle eine Modifikation der halbtönig senkenden Formel in regelmäßigen Achteln dar, welche – als „emblema musicale del lamento“ – mit gleichartigen Interjektionen („Ah! ah!“) auch in Mussorgskys *Boris Godunov* zu sehen sei<sup>32</sup>. Im weiteren Verlauf desselben Quintetts sind die Motive jedoch noch an zwei weiteren Stellen hörbar<sup>33</sup> – beim letzten Mal auch mit Oscars Unterstützung – , während sie beide Male von einer eindeutigen musikalischen Verwandtschaft mit der ersten Erscheinung zeugen (Abb. 6-11 B). Dabei erklingt jedoch die das Weinen bzw. Stöhnen verdeutlichende Interjektion „Ah!“ nicht mehr mit dem pendelnden Dreiton-Motiv zusammen wie im ersten Beispiel, während Inhalt und Klage-Ausdruck desselben Ensembles erhalten bleiben. Zugleich wird die Gestalt durch weitere Wiederholungen erweitert und wird somit zu einer in satztechnischer Hinsicht mit zahlreichen weiteren

<sup>32</sup> Vgl. Beghelli, *Atti*, S. 48. Zu dem Beispiel aus Mussorgskys *Boris Godunov* (IV, 1) vgl. ebd., S. 46. In ähnlicher Auffassung wird die besagte Stelle in *Un ballo in maschera* auch in weiteren Publikationen des Autors erklärt. Vgl. ders., *Performative*, S. 395 f. sowie ders., *L’emblema*, S. 244 f. (Notenbsp. auf S. 259).

<sup>33</sup> Vgl. Partitur S. 431 sowie 434 bzw. Klavierauszug S. 243 sowie 245.

Motiv-Behandlungen in Verdis Schaffen kongruenten Verwirklichung, welche das in Sekundschritten pendelnde Dreiton-Motiv mit der Konnotation der Klage darstellt.

The image shows a musical score for Act 3 of *Un ballo in maschera* by Giuseppe Verdi. It includes vocal parts for Ame., O., Re., Sam., and Tom, along with a piano accompaniment. The Oboe and Violin I parts feature a recurring three-note motif, which is highlighted with boxes and arrows. The lyrics are in Italian and describe a scene of grief and accusation.

Abb. 6 – 11 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3

Das pendelnde Dreiton-Motiv als permanente Formel der Oboe und der ersten Violine erklingt im Duett von Luisa und ihrem Vater im dritten Akt in *Luisa Miller*<sup>34</sup> nicht in durchgehend gleichmäßigem, sondern in einem individualisierten Rhythmus, der das Motiv als eine in ihrem ersten Notenwert halbierte Gestalt hören lässt (Abb. 6-12). Durch die jeweils kürzeren Anfangs-Sechszehntel konnten so bei den „restlichen“ zwei Achteln im 3/8-Takt auch die Pausen gewährleistet werden, die auch hier zu einer Wirkung von schluchzendem Weinen verhelfen, das durch Luisas Text ausgedrückt wird, wenn sie „Non pianger, non pianger“ zu ihrem Vater ruft. Die Konnotation mit Tränen und Schmerz ist also auch an dieser teilweise mit umgewandelter Rhythmik gestalteten Stelle deutlich nachvollziehbar, wozu auch hier die ständige und wortwörtliche Wiederholung des Motivs beiträgt.

<sup>34</sup> Vgl. Partitur S. 395 bzw. Klavierauszug S. 341 f., T. 178-185.

Hinsichtlich seines harmonischen Kontextes kann das Motiv als vom fünften melodischen Skalenton der Tonalität von unten begonnener „Seufzer“-Gestus zugleich als ein in analoger Tonhöhenkonstellation bleibender Bestandteil der Dominante und des Quartsextakkords von b-Moll fungieren. So erklingt das Motiv trotz harmonischen Wechsels (der ja ebenfalls in einem Pendel erfolgt) in melodischer Kontinuität.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Luisa Miller*, Act 3. It consists of two systems of music. The first system is for the male lead (Lui) and piano accompaniment. The vocal line for Lui has the lyrics: "son i - o! Non pian - ger..". The piano accompaniment features a prominent motif in the right hand, which is highlighted with boxes and arrows. The second system is for the male lead (Lui) and the female lead (Mil.). The vocal line for Lui has the lyrics: "non pian - ger.. m'ò - di... Il fo - glio". The vocal line for Mil. has the lyrics: "Lu - i - sa...". The piano accompaniment continues with the same motif, also highlighted with boxes and arrows. The tempo marking "Adagio" is present above the second system.

Abb. 6 – 12 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

Im viel späteren *Don Carlos*<sup>35</sup> sehen wir eine vergleichbare rhythmische Verwirklichung, wengleich mit kürzerer letzter Note des Dreiton-Motivs und im 4/4-Takt; auch mit deutlicherer Wirkung einer auftaktigen Konstellation, obwohl die Motive auf die je unbetonte vierte Zählzeit folgen. Dies hat auch längere Pausen zwischen den einzelnen Gestalten zur Folge, und diese Art Erweiterung der Pausen werden wir bei der Verwendung des besagten Motivs nicht alleine in *Don Carlos* sehen. Es ist dabei zu beachten, dass dadurch eine bestimmte Änderung auch im Klage-Effekt hervorgerufen wird, insofern als

<sup>35</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 99.

die Dreiton-Motive in solchen Fällen wie etwa einzeln „eingblendete“ Klage-Gestalten wirken können. Hier sehen wir es im zweiten Akt der Oper, wenn die Mönche im ersten Bild „Seigneur“ singen (Abb. 6-13 A); ihre eingblendeten Rufe mit dem Namen des Herren verknüpfen sich stark mit der Bitte der Betenden – die in diesem Fall auf den verstorbenen Karl V. hinzielt, von dem Gott seinen Zorn abwenden möge. Wie wir weiter oben bereits gesehen haben und auch im späteren Verlauf des Kapitels noch sehen werden, ist bei der Wahrnehmung des pendelnden Dreiton-Motivs als gleichzeitiger Klage-Gestalt in mehreren Fällen auch die Bitte unverkennbar präsent.

The image shows a musical score for a scene from G. Verdi's *Don Carlos*, Act 2. It features three staves: a vocal line for a monk (LE MOINE) in bass clef, a vocal line for a choir (Choeur) in treble and bass clefs, and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The monk's part has lyrics 'a - cor - dez à son â - me la' and a 'cresc.' marking above it. The choir's part has lyrics '-siè - re. Sei-gneur, Sei-gneur,' and two boxes highlight the 'Sei-gneur,' phrases. The piano part has a 'cresc.' marking below it. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Abb. 6 – 13 A G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

An dieser Stelle ist auch gut nachzuvollziehen, dass vereinzelte Gestalten mit geringer Wiederholung viel weniger eine unmittelbare Wahrnehmung als pendelndes Motiv bewirken können. Die Wiederholung geschieht hier lediglich einmal und, als Bestandteil einer Sequenz, tonhöhenversetzt. Im orchestralen Nachspiel am Ende der Szene<sup>36</sup> hören wir das gleiche melodisch-motivische Material wieder, aber gerade die rhythmische Konstitution des halbtönig pendelnden Dreiton-Motivs präsentiert sich in Form von regelmäßigen und konstanten Notenwerten – so, wie wir es am Beginn des Kapitels kennengelernt haben –, die sich hier als Achtel konkretisieren (Abb. 6-13 B).

<sup>36</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 101.



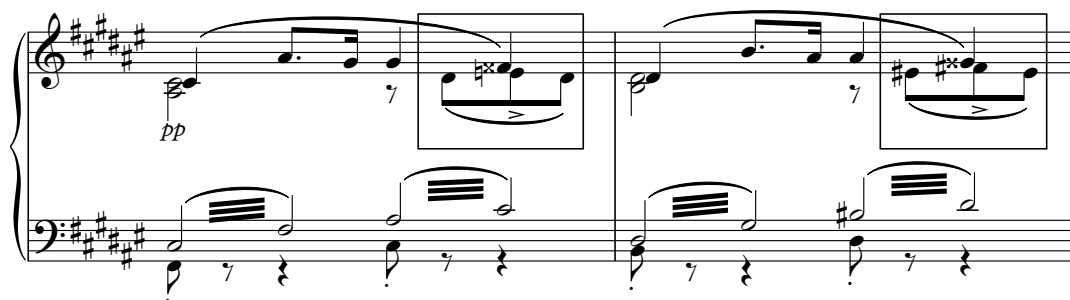


Abb. 6 – 13 B G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

Wenn wir im Zusammenhang mit dem ersten Beispiel aus *Don Carlos* (Abb. 6-13 A) feststellen mussten, dass pendelnde Dreiton-Motive auch als „eingblendete“ Gestalten ohne durchgehende Bewegung in Erscheinung treten können, so müssen wir am Schluss des vierten Akts in *La forza del destino*<sup>37</sup> einem noch einsamer vorkommenden, auf sonderbare Art vereinzelt, ohne jegliche Wiederholung erklingenden flüchtigen Klage-Motiv bei Leonoras Tod unbedingt Aufmerksamkeit schenken (Abb. 6-14). Auch durch die separate Instrumentierung wird genau dieses Vorhaben von Verdi, das kurze Dreiton-Motiv als selbständige kleine Einheit aufzufassen und zu behandeln, ersichtlich: In der Holzbläser-Sektion werden die drei betreffenden Töne tatsächlich nur von der Oboe und der Klarinette gespielt, während zu den restlichen Sechsteln im Takt auch schon das erste Fagott hinzukommt.

Die Konnotation mit der Klage ist durch den Text als Verabschiedung der Sterbenden („Addio!“) und durch den Handlungsinhalt erkenntlich.

Abb. 6 – 14 G. Verdi, *la forza del destino*, Akt 4

<sup>37</sup> Vgl. Partitur S. 611 bzw. Klavierauszug S. 366.

In einer rhythmisch auch etwas veränderten, hier jedoch in komplementärer Verwendung, hören wir das pendelnde Dreiton-Motiv in der *Cavatina* des Aroldo im ersten Akt der gleichnamigen Oper<sup>38</sup> (Abb. 6-15), wenn der Titelheld entdeckt, dass an Minas Hand der Hochzeitsring fehlt, den ihm einst seine Mutter mit ihrem letzten Segen gab. Durch Aroldos Worte ist eine schmerzliche Klage weniger nachvollziehbar – seine Aufregung offenbart sich durch die ständige Wiederholung desselben Textteiles „la madre mia mel diè“ –, doch die Musik verrät uns gerade durch die besagten Dreiton-Motive mit Konnotation der Klage, dass Aroldo getroffen ist.

Die halbtönig pendelnden Gesten hören wir dreimal vom ersten Fagott, dem dritten Horn sowie den Bratschen und Celli – verbunden mit der harmonischen Funktion eines Orgelpunktes. Anstatt einer durchgehenden Achtelbewegung mit Pausen in diesen Stimmen entsteht die rhythmisch ungebrochene Wiederholung durch das komplementäre Verhalten von Aroldos Stimme: Sie ergänzt die melodisch-motivische Gestaltung während der in den Instrumenten anhaltenden Haltetöne durch gleiche, aber die Halbtonbewegung in gegensätzlicher Richtung gestaltete Dreiton-Motive (in der Abbildung durch gestrichelte Linie eingerahmt) in einer Sequenz. Wir werden im weiteren Verlauf der Arbeit sehen, dass diese in ihrer Linie abwärts gebeugte Variante des pendelnden Dreiton-Motivs von Verdi ebenfalls zahlreich – und mit der gleichen Konnotation – eingesetzt wurde. Das Dreiton-Motiv mit steigendem Halbton an erster Stelle bleibt hier ein konstantes Element im Klage-Charakter, während die in der Richtung entgegengesetzte und variabelere Gestaltung in Aroldos Stimme vielmehr als struktureller Bestandteil der motivischen und harmonischen Entwicklung fungiert.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Aroldo*, Act 1. It consists of two staves: the top staff is for the vocal line (Ar.) and the bottom staff is for the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "la ma - dre mi - a mel diè" repeated three times. The piano accompaniment features a string section marked "string. a poco a poco" and a piano part marked "p" and "string. a poco a poco". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are also some annotations in the original image, such as dashed boxes around certain notes in the vocal line and arrows pointing to specific notes in the piano accompaniment.

Abb. 6 – 15 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1

<sup>38</sup> Vgl. Partitur S. 119 (sowie Wiederholung auf S. 125 f.) bzw. Klavierauszug S. 34 (sowie Wh. auf S. 37).

In Hinsicht auf die Rhythmik des halbtönig pendelnden Dreiton-Motivs sehen wir eine sehr ähnliche Verwirklichung im Duett von Macbeth und der Lady im ersten Akt von *Macbeth*<sup>39</sup>; aber die komplementäre „Gegenstimme“ mit Gewährleistung eines durchgehenden rhythmischen Pulsierens bleibt hier durch eine liegende betonte Halbe weg (Abb. 6-16).

The image shows a musical score for a duet between Lady and Macbeth. The top staff is for the Lady, the middle staff for Macbeth, and the bottom two staves for the piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The Lady's lyrics are "vil ti - mor, ah no! ah no!". Macbeth's lyrics are "a te spez - zar, a te spez - zar". The piano accompaniment features a triplet motif in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Abb. 6 – 16 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1

Dass das in Sekundschritten pendelnde Dreiton-Motiv trotz der Unterbrechung der durchgehenden Gestaltung in der Flöte, der Klarinette und den zweiten Violinen – und trotz des sehr schnellen Tempos bei einem *Presto* (Halbe=120) – mit der Konnotation der Klage und einer entsprechend betrübten Wirkung auftreten kann, lässt sich auch hier wahrnehmen.

Nicht das Weinen, aber das „Jammern“ des Macbeth nach der Tötung des Königs ist hier mit dem Motiv verknüpft, wenn Macbeth bei dem gleichzeitigen Drängen der Lady zum Sich-Zusammenreißen doch Schuldgefühle und Angst vor Rache hat. Wie oben in der vorliegenden Arbeit bereits erläutert, tritt davor in diesem Duett auch das tonumschreibende Kreismotiv – in vor allem chromatischer, aber auch in diatonischer Form – mit Konnotation des besorgten In-sich-Kreisens der Gedanken in Erscheinung, was in erster Linie auf Macbeths mentale Labilität und furchterfüllte Gedanken zurückzuführen ist. Sowohl bei den tonumschreibenden Kreismotiven als auch hier – am Ende des Duetts – ist der Klage-Charakter von Macbeths Äußerungen mitenthalten; hier ruft er auch dem von ihm ermordeten König zu, könnte er bloß ihn doch wieder aufwecken („Oh potessi, o Re trafitto, l’alto sono a te spezzar“). Verdi setzt die Klage-Gestalt mit lediglich einmaliger

<sup>39</sup> Vgl. Partitur Bd. 1., S. 164 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 104, T. 301-302.

Wiederholung ein, aber sogar in dieser kurzen und mit dem unterbrochenen rhythmischen Pulsieren verbundenen Verwirklichung kann das Motiv als ein sich auf Macbeths Wehklagen beziehender Ausdruck nachvollzogen werden – dadurch auch die noch lange geltende Charakter-Konstellation der beiden Personen kennzeichnend: der gefühlskalten und ihren Mann kontrollierenden Lady und des zwar an sich vielleicht etwas weniger böswilligen, aber schwachen und seelisch labilen Titelhelden.

Im Kapitel *Melodisch rotierende Motive* der vorliegenden Arbeit wurde auch die folgende Stelle im zweiten Finale der frühen Oper *I masnadieri*<sup>40</sup> in Zusammenhang mit dem tonumschreibenden Kreismotiv bereits angesprochen. Der Beweggrund und die Art des mit dem tonumschreibenden Kreismotiv konnotierten Gedankenkreisens von Carlo – angedeutet auch in der Partitur (*pensoso e contempla il sole che tramonta*) – werden durch den Chor der Banditen sofort erläutert, indem sein Text offenbart, dass Carlo traurig und gerührt aussehe („Eccolo! ha l’aria mesta e commossa!“). Die Bratschen spielen dazu das in Sekundsritten hinauf und hinunter pendelnde Dreiton-Motiv (Abb. 6-17), welches auch hier als Klage-Gestalt identifiziert werden kann – wie dies der Situation und dem Text der Banditen zu entnehmen ist. Dabei ist die rhythmische Konkretisierung auch hier eine von der „Grundform“ des Motivs abweichende: Die triolisch angelegten Dreiton-Motive verzichten gänzlich auf Pausen und erzeugen dadurch eine permanent erklingende unmittelbare Verdoppelung der unteren Tonhöhe *fis*.

entra Carlo (*pensoso e contempla il sole che tramonta*)

The image shows a musical score for Act 2 of G. Verdi's opera *I masnadieri*. It includes vocal lines for Tenor I (T.I), Tenor II (T.II), and Bass (B.), along with a piano accompaniment. The vocal lines are in a key with three sharps (F#, C#, G#) and feature the lyrics "Ec - co - lo! ha l' a - ria me - sta e com - mos - sa!". The piano accompaniment features a prominent triplet motif in the bass line, consisting of eighth notes moving up and down in a triadic pattern. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

Abb. 6 – 17 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 2

<sup>40</sup> Vgl. Partitur S. 247 bzw. Klavierauszug S. 140 f., T. 239-241.

### 6.3.2 Halbtönige Pendelmotivik bei senkend–steigender Linienführung

Die in den Richtungen „umgekehrte“ Konstellation des Motivs – es demonstriert also die Senkung an erster Stelle in der Bewegung und die Steigung an zweiter – macht sich ebenfalls in Verknüpfung mit Klage und Schmerz bemerkbar. Auch das Verhalten der weiteren Attribute, deren gleichzeitige Erscheinung wie die Wiederholung bzw. Varianten in der rhythmischen Konkretisierung oft das Motiv auszeichnet, ist vergleichbar mit dem bislang demonstrierten Dreiton-Motiv mit steigendem Halbton am Beginn. Mehrere Beispiele weisen jedoch darauf hin, dass eine der Konnotationen des halbtönig pendelnden Dreiton-Motivs in dieser nach unten „gebeugten“ Form die emotionale Aufregung überhaupt ist – in plastischer Übertragung von schnellerem Atmen oder gesteigertem Herzklopfen –, auch ohne eine ausgesprochen schmerzliche oder klagende Färbung.

Im dritten Akt von *Jérusalem* sehen wir jedoch ein Beispiel (Abb. 6-18) zunächst dafür, dass das pendelnde Dreiton-Motiv – ähnlich wie bei seiner oben dargestellten Form in steigend-senkender Linienführung – auch hier als Klage-Gestus eingesetzt wird. In der von Schmerz und Tränen zeugenden Arie „O mes amis, mes frères d’armes...“ des Gaston finden wir die jetzt „spiegelbildlichen“ Gestalten der Flöte und Klarinette dann, wenn der Protagonist vor seiner geplanten Hinrichtung entehrt wird.

The image shows a musical score for the aria "O mes amis, mes frères d'armes..." from Act 3 of Verdi's *Jérusalem*. The score is in 3/4 time, marked "Andante mosso". It features a vocal line for Gaston and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent pendulum motif in the right hand, consisting of a descending half note followed by an ascending half note, which is highlighted with boxes. The lyrics are: "O mes amis, mes frères d'armes...".

Abb. 6–18 G. Verdi, *Jérusalem*, Akt 3

Wenn Budden zwischen dieser Arie des Gaston in *Jérusalem* und der Arie „Madre pietosa Vergine“ der Leonora im zweiten Akt von *La forza del destino* – vgl. Abb. 6-34 im späteren Unterkapitel *Struktureller Zusammenhang zwischen dem Dreiton-Motiv und dem tonumschreibenden Kreismotiv* in der vorliegenden Arbeit – eine Verwandtschaft andeutet<sup>41</sup>, so müssen wir feststellen, dass die Ähnlichkeit mit Leonoras Arie gerade in einem großen Anteil wegen der „klagenden“ Dreiton-Motive deutlich wird, obgleich dies in Buddens Vergleich nicht mehr angesprochen und konkretisiert wird. Die klangliche Übereinstimmung bezüglich derselben Tonart h-Moll macht die Ähnlichkeit natürlich noch prägnanter. Auf den ersten Blick lässt sich jedoch auch der Unterschied – über die rhythmische Gestaltung in Achtel- oder Sechszehntelwerten hinaus – in der Richtungsgestaltung der pendelnden Dreiton-Motive bemerken, da sie in Leonoras Arie, wie wir es noch sehen werden, in der etwas selteneren, aber weiter oben bereits mehrfach demonstrierten Form des nach oben schwenkenden „Bogens“ vorhanden sind. Dass Budden hier dennoch einen direkten Vergleich zwischen den beiden Arien zieht, unterstützt die in der vorliegenden Arbeit dargestellte Argumentation für den Sachverhalt, dass diese technische Divergenz in der Ausführung der pendelnden Richtung jedoch an einem Schmerzens-Ausdruck nicht viel ändert.

Zurückkommend auf das pendelnde Dreiton-Motiv in senkend–steigender Linienführung können wir auch im vierten Akt von *La Battaglia di Legnano*<sup>42</sup> ein weiteres Beispiel dafür sehen, dass die pendelnden Dreiton-Motive auch in der „umgekehrten“ Richtung in Verknüpfung mit dem Schmerz und der Klage eingesetzt werden (Abb. 6-19). Lida erblickt den tödlich verwundeten Arrigo, und Imelda kommentiert mit ihrem Ruf („Infausta sorte!..“) das unglückliche Schicksal. Die Dreiton-Motive erklingen als (leise) Sechszehntel in den Celli, und zwar auch hier in der bereits mehrfach gesehenen rhythmischen Konkretisierung mit einer Pause auf dem ersten Sechszehntelwert. (Währenddessen vertreten die ersten Violinen und die erste Trompete eine weitere Klage-Gestaltung in Form einer punktierten „Seufzer“-Figur mit den Tonhöhen *f-e*.) Stellt man dieses Notenzitat aus *La Battaglia* dem geradeeben zitierten Beispiel aus *Jérusalem*<sup>43</sup> (Abb.

<sup>41</sup> „Gaston pleads with his accusers in a moving andante (*Ô mes amins, mes frères d'armes*), which hints at Leonora's 'Madre pietosa vergine' from *La Forza del Destino*“, Budden, *Operas*, Bd. 1, S. 355.

<sup>42</sup> Vgl. Partitur S. 487 bzw. Klavierauszug S. 221.

<sup>43</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 589 ff. bzw. Klavierauszug S. 248 ff.

6-18) gegenüber, wird die in beiden Opern gleiche Anlage der Klage-Gestalt als halbtönig abwärts gebeugtes Dreiton-Motiv auch optisch sofort deutlich.

(Entra Arrigo mortalmente ferito e sorretto da alcuni cavalieri della Morte: i Duci Milanesi lo seguono, fra i quali Rolando a capo chino e taciturno)

+ Lida

Ime.

In-fau - sta sor - tel.. In-fau - sta sor - tel..

Abb. 6 – 19 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 4

In der ersten Szene des dritten Akts von *Un ballo in maschera*<sup>44</sup> wird das Motiv – hier in Achteln, aber in der schon oft gesehenen rhythmischen Relation mit Pausen an erster Stelle der jeweiligen Zählzeit – auch als Schmerzensgestus eingesetzt (Abb. 6-20 A). Die Erscheinung der Motive geht offenbar mit Amelias unglücklicher Situation einher, deren Ausmaß nach der Morddrohung des Ehemannes entsprechend vorstellbar ist. Die mehrfache und kontinuierliche Wiederholung der permanent gleichen Tonhöhen des Motivs (erste Violinen und Bratschen) können auch hier den Eindruck von Weinen und Stöhnen der Protagonistin erwecken. Sie hat dem Leben schon entsagt, will aber noch eine letzte Bitte äußern („ebbene sia... ma una grazia...“), die ihr Ehemann Renato an dieser Stelle jedoch noch zu verweigern scheint („Non a me. La tua prece al ciel rivolgi“). Wir können auch hier die Bitte um Gnade, um Gnädigkeit wahrnehmen („grazia“ = „Gnade“); eine ähnliche Inhaltlichkeit und Geste, die unter anderem bei Dreiton-Motiven an Stellen mit gebetsartigen Texten zu beobachten ist.

<sup>44</sup> Vgl. Partitur S. 368 bzw. Klavierauszug S. 204 f.

The image shows a musical score for G. Verdi's opera 'Un ballo in maschera', Act 3. It features three staves: Amelia's vocal line (Am.), Riccardo's vocal line (Re.), and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'si- a... ma u - na gra - zia... Non a me. La tua pre - ce al ciel ri - vol - gi.' The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'p' with hairpins, and various articulations like accents and slurs. The vocal lines are in a lyrical style, with some notes marked with a 'b' for breath or a 'p' for piano.

Abb. 6 – 20 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3

Wenn einige Takte später in derselben Szene<sup>45</sup> Amelia in ihrer Arie (ab *Andante*) diese Bitte ausspricht und den Wunsch äußert, vor ihrem Sterben ihren Sohn ein letztes Mal zu sehen, begegnen wir einer besonderen Behandlung der doppelten Motivverwendung (Abb. 6-20 B). Während dem Cello-Solo die im vorigen Unterkapitel kennengelernten aufwärts beginnenden Dreiton-Motive für seine Triolen zugeteilt werden, nimmt Amelia ihren „antwortenden“ Triolen in Form von abwärts gebeugten Dreiton-Motiven je zwei Viertel später auf. Diesen in ihren triolischen Dreiton-Motiven komplementären Ansätzen schließt sich das Cello auch noch ein letztes Mal an und nutzt das bereits zweimal angespielte – und hier tief oktavierte – aufwärts pendelnde Dreiton-Motiv zum Beginn seiner abschließenden Phrase.

Durch einen solchen musikalischen Kontext, in welchem bezüglich der Richtungsgestaltung beide Formen des in Sekundschritten pendelnden Dreiton-Motivs in Verbindung mit einem und demselben Inhalt in Erscheinung treten, kann die gleichartige Konnotation der besagten Motive auch in ihrer entgegengesetzten Liniengestaltung gut nachvollzogen werden.

<sup>45</sup> Vgl. Partitur S. 370 bzw. Klavierauszug S. 206.



Am. *morendo*  
 se - no. E se alla mo - glie - nie - ghi que - st'ul - ti - mo fa - vor, non  
*morendo*  
*ppp* *marc.* *p* *allarg.*

Abb. 6 – 20 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3

In *La forza del destino*<sup>46</sup> wird gleich im ersten Akt ein Beispiel in Zusammenhang mit dem abwärts pendelnden Dreiton-Motiv und der Konnotation mit Schmerz und Klage ersichtlich (Abb. 6-21). Die besagten Motive treten in Erscheinung, wenn Leonora ihre Trauer bezüglich ihres baldigen Fliehens aus der Heimat besingt. Ihre Worte werden vom Horn durch wiederholtes Erklingen des Dreiton-Motivs kommentiert, das aber teilweise auch von Streichern und Holzbläsern mitgespielt wird. Während sich das Horn nur auf das Dreiton-Motiv auf denselben Tonhöhen konzentriert, wird zwischen die einzelnen Erscheinungen der anderen Instrumente ein weiteres motivisches Material integriert, das in der Art von weiteren „Seufzer“-Gesten ebenfalls den Schmerzenscharakter unterstreicht. Man beachte den ersten Einsatz des pendelnden Dreiton-Motivs vom Horn: Es ist ausgerechnet mit dem „weinerlichen“ Wort „pianto“ verbunden.

L. *p*  
 -na - to a e - ter - no pian - to. col - mo - di tri - sti im - ma - gi - ni, da suoi ri - mor - si af -  
*p* *cresc.*

<sup>46</sup> Vgl. Partitur S. 51 f. bzw. Klavierauszug S. 20.

Abb. 6 – 21 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4

Auch bei der Erscheinung der letzten pendelnden Dreiton-Motive in *Luisa Miller*<sup>47</sup> (Abb. 6-22) steht Leid im Vordergrund, und die analoge Formung der Dreiton-Motive ist insbesondere mit den obigen Beispielen aus *Jérusalem* (Abb. 6-18) und *La Battaglia di Legnano* (Abb. 6-19) optisch klar nachvollziehbar. Die mit den besagten Motiven auftretende Konnotation mit der Klage kann durch dieses Beispiel in Übereinstimmung mit der Erscheinungsform des satztechnischen Phänomens eindeutig erkannt werden. Die abwärts pendelnden Dreiton-Motive erklingen im langsamen *Andante* von den *divisi* spielenden ersten Violinen bei Luisas Tod, dessen physische Symptome wie das schwindende Sehen – aufgrund dessen sie nach Rodolfos Hand verlangt – sie besingt („più non ti scerno... mi copre un vel. La man Rodolfo...“). Man werde auch hier auf die in der Arbeit bereits mehrfach angedeutete Bitte (nach der Hand) als Komponente im Klage-Ausdruck aufmerksam.

Abb. 6 – 22 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

<sup>47</sup> Vgl. Partitur S. 383 bzw. Klavierauszug S. 390, T. 384-386.

Eine bereits zitierte Stelle vom Anfang des zweiten Akts in *Stiffelio*<sup>48</sup> ist für die einzelnen satztechnischen Phänomene in der vorliegenden Dissertation in mehrfacher Hinsicht relevant: Nachdem der hier ebenfalls vorhandene Quint-Oktav-Klang mit Konnotation des Grabes („avello“) sowie die diatonische Version des tonumschreibenden Kreismotivs mit Konnotation des Schmerzhafte in den vorangehenden Kapiteln identifiziert werden konnten, können wir die Stelle nun auch in Zusammenhang mit dem in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motiv beobachten (Abb. 6-23).

Auch hier ist die Verwendung des immer mit gleichen Tonhöhen erklingenden Motivs nicht mit durchgehender Wiederholung verbunden, sondern mit einer solchen, die – der Wiederholung der weiteren Materie im Abschnitt entsprechend – taktweise auftritt: Zwischen den je auf die erste Zählzeit im Takt triolisch wiederholten Dreiton-Motiven in den ersten Violinen, Bratschen und Celli erklingen Liegetöne (bzw. eine nur minimale Bewegung der zweiten Violinen) im Rest des jeweiligen Takts. Diese werden von den Holzbläsern auf der anderen Seite dazu genutzt, das weiter oben angedeutete tonumschreibende Kreismotiv in diatonischer Version zu präsentieren (oberes System des Klavierparts). Sie erklingen hier in Analogie zum Beginn der Szene, die im Unterkapitel *Das tonumschreibende Kreismotiv* in der vorliegenden Arbeit zitiert wurde (Abb. 5-3).

Die Verknüpfung mit Klage und Schmerz ist an dieser Stelle des Sujets zweifellos nachvollziehbar, wo Lina das Grab ihrer Mutter im Friedhof erblickt. Zu ihrem Kummer und ihrer Klage trägt jedoch nicht lediglich das Verstorbensein der Mutter bei, sondern auch der Vergleich zwischen derer Reinheit und Lina selbst, die reumütig auch von sich selbst enttäuscht ist („Ella si pura!... ed io?..“).

The image shows a musical score for G. Verdi's *Stiffelio*, Act 2. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Primo tempo" and "dolce". The lyrics are: "-vel - lo! El - - la si pu - ra!... ed". The piano accompaniment features a prominent triplet motif in the right hand and a corresponding triplet in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Abb. 6 – 23 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2

<sup>48</sup> Vgl. Partitur S. 259 bzw. Klavierauszug S. 217, T. 54-57. Die Stelle hat Verdi in die als *Aroldo* überarbeitete Oper unverändert übernommen, vgl. Partitur S. 285 bzw. Klavierauszug S. 114, ab Ziff. 3.

Als ein weiteres Beispiel für das Dreiton-Motiv in senkend-steigender Linienführung mit Konnotation der Klage und dem Schmerz sei auch das Finale des zweiten Akts von *Les Vêpres Sciliennes*<sup>49</sup> angedeutet. Eine in gleichmäßigen Notenwerten ununterbrochen verlaufende Wiederholung des melodischen Motivs erfolgt hier nicht, da es mit einem anapästischen Muster verbunden wird<sup>50</sup>. Letzteres konkretisiert sich zunächst als ein Muster von zwei Zweiunddreißigsteln und einem Sechszehntel (oder auch zwei weiteren Zweiunddreißigsteln in den Singstimmen) und wird in Abwechslung mit einer weiteren, aber aufsteigenden anapästischen Gestalt mit Tonwiederholung in den Bratschen dargestellt („Interdits, accablés et de honte et de rage...“). Dieses in der melodischen Richtung entgegengesetzte Gebilde in den Bratschen mit den schnellen Zweiunddreißigsteln, der Wiederholung der zweiten Tonhöhe sowie dem sich anschließenden Halbwert – welcher noch dazu akzentuiert wird – kann die Wirkung eines Doppelvorschlags machen. Es kann an mehreren Stellen in Verdis Schaffen als Klagegestalt registriert werden – eine Erklärung mit Darstellung weiterer Beispiele erfolgt im Unterkapitel „*Todesrhythmus*“ als gleichzeitiger „*Seufzer*“-*Gestus: Die anapästische Formel bei aufsteigendem Halbton mit der Wirkung von Doppelvorschlägen im Ausblick.*

Sowohl an dieser als auch an der sich nach einem Tempo- und Taktänderung anschließenden Stelle<sup>51</sup> wird die Klage-Konnotation deutlich. An letzterer Stelle erfährt das Dreiton-Motiv mit dem anapästischen Rhythmus eine Augmentierung, und es erfolgt eine Abwechslung von (zunächst) melodisch gleichen Dreiton-Motiven zwischen einer neu hinzugekommenen Gruppe der Protagonisten (Hélène, Mainfroid und Procida) und den Sizilianern mit Daniéli. Nachdem die Mädchen nach dem Tanz von den Soldaten weggeschleppt wurden, besingen die niedergeschmettert Zurückgebliebenen – zunächst Daniéli und der Chor der Sizilianer –, dass sie diese Kränkung vor Schande und Wut bedrückt sprachlos schlucken müssen; und wenn nach der Taktänderung bei *Presto* die Gruppe von Hélène, Mainfroid und Procida hinzukommt („Ils s'éveillent enfin et de honte et de rage!...“), wird neben der wachsenden Empörung und den allseits erwachenden

---

<sup>49</sup> Vgl. Klavierauszug S. 136 f.

<sup>50</sup> In Zusammenhang mit dem anapästischen Rhythmus, der eines der relevantesten Elemente für eine in der Oper vorhandene strukturelle Einheitlichkeit sei, führt Roman Vlad diese Stelle – und ihre Fortsetzung nach der Doppellinie und dem Taktwechsel mit ebenfalls anapästischen Gestalten – in seiner Studie zur „Unità strutturale dei *Vespri siciliani*“ an, vgl. Vlad, *Vespri siciliani*, S. 50 ff., Notenbeispiele 2 und 3 ebd. An der zweiten zitierten Stelle nach der Änderung der Taktart habe sich die – aus der *Sinfonia* abgeleitete – Originalform des rhythmischen Motivs R („R = ritmo principale dell'opera“, ebd., S. 50), teilweise als Kompensation der allgemeinen Beschleunigung, zu Sechszehnteln geändert, ebd., S. 51.

<sup>51</sup> Vgl. Klavierauszug S. 140 f.

Rachegefühlen auch immer noch die Klage darüber laut, dass sie schon zu lange diese erniedrigenden Kränkungen erdulden mussten.

Auch jene Klage-Gesten haben die pendelnde Anlage in senkend-steigender Linienführung, denen sich Holzbläser und die ersten Violinen bei Gulnaras „pietà, perdona...“ im letzten Finale in *Il corsaro*<sup>52</sup> in melodischen Synkopen anschließen (Abb. 6-24).

Durch Ingrid Czaikas Beschreibung dieser Stelle, dass „Gulnaras Seufzer [...] eine zusammenhängende Kette ohne Pausen“<sup>53</sup> seien, wird einerseits der hier vorhandene Klage-Charakter angedeutet, andererseits auch der satztechnische Sachverhalt der pausenlosen Konstitution in der Wiederholung des Motivs – für den wir auch an anderen Stellen im gegenwärtigen Kapitel bereits Beispiele gesehen haben. Es muss jedoch angemerkt werden, dass diese Gestalten durch den „atemlosen“ Zusammenhang allerdings nur im ersten Motiv eine nachvollziehbare Analogie zu den hier behandelten pendelnden Dreiton-Motiven aufzeigen. Die übergebundenen je letzten bzw. ersten Noten und somit die pausenlose Abwechslung von den zwei Tonhöhen lassen eher eine Zweiergruppierung entstehen, die durch die Betonung durch Akzentzeichen noch unterstrichen wird. So entsteht vielmehr die Wirkung einer durchgehenden Kette von „allgemeinen Seufzern“ mit zwei Tönen als jene eines wiederholten Dreiton-Motivs.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Il corsaro*, Act 3. It includes vocal parts for Soprano (G.), Mezzo (M.), and Contralto (C.), along with piano accompaniment. The vocal lines feature a continuous melodic line with triplets and accents, and the piano accompaniment consists of sixteenth-note patterns. The lyrics are: "pie - tà, per - don da Di - o tu mi sa - di - o... in nan - zi...a Di - o... se a te ser - bom - mi un Di - o per -".

Abb. 6 – 24 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3

<sup>52</sup> Vgl. Partitur S. 355 sowie Wiederholung auf S. 359 bzw. Klavierauszug S. 190 sowie Wh. auf S. 192.

<sup>53</sup> Czaika, *Verdi-Motivik*, S. 150.

### 6.3.2.1 In Konnotation mit emotionaler Aufregung

Im Folgenden sei die Konzentration weiterhin auf eine senkend–steigende Linienführung aufweisende Dreiton-Motive gerichtet. An mehreren Stellen, an welchen diese Erscheinungsform des besagten Motivs zu konstatieren ist, kann seine inhaltliche Verknüpfung mit einem intensiven emotionalen Zustand ausgesprochener Aufgeregtheit beobachtet werden.

Dies verdeutlicht unmittelbar das folgende Beispiel (Abb. 6-25) aus dem ersten Akt von *Luisa Miller*<sup>54</sup>.

The image shows a musical score for Act 1 of *Luisa Miller*. At the top, it lists the instruments: + Fl., Ott., Ob., Cl., Fg., Cor., Tr., Trn., Cimb. The vocal lines are for Federica (Fed.) and Rodolfo (Rod.). The lyrics are: "Deh! sor - gi Ro - dol - fo... Tu sem - bri a - gi-". The orchestral accompaniment includes Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Violoncello (Vle.), and Contrabasso (Cb.). The VI.2 part features rapid, pendulating triplet motives. The Cb. part has a steady rhythmic pattern. Dynamics like *p* (piano) are indicated.

Abb. 6 – 25 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1

Wir sehen in der zweiten Violine sehr schnelle abwärts pendelnde Dreiton-Motive, d.h. Zweiunddreißigstel bei einem Tempo von Achtel=108 (und zudem *stringendo*), welche viel eher über die aufgeregte Seelenlage von Rodolfo Auskunft geben als über Schmerzhaftes oder Klagendes. Beim Erklängen der schnellen Dreiton-Motive wird Federicas ganz unmittelbare „Aufschlüsselung“ der musikalisch vergegenwärtigten

<sup>54</sup> Vgl. Partitur S. 169 f. bzw. Klavierauszug S. 132.

Situation hörbar: Sie bringt Rodolfos Aufgeregtheit zum Wort indem sie zu ihm sagt, dass er aufstehen solle und dass er aufgeregt zu sein scheine („Deh! sorgi, Rodolfo... Tu sembri agitato!..“). Darauf liefert Rodolfo – immer noch während der sehr schnellen pendelnden Gesten der zweiten Violinen – auch die bejahende Bestätigung (hier nicht mehr abgebildet): Ja, er will's gar nicht leugnen, er ist es („Non giova negarlo, pur troppo lo sono“).

Diese Konnotation mit der Aufregung, mit einer intensiven emotionalen Befindlichkeit – in plastischer Übereinstimmung mit etwa einem schnell pochenden Herzen – kann, muss aber nicht in einem zwangsläufig oder unmittelbar vorhandenen Zusammenhang mit einem Klage- oder Schmerzens-Aspekt stehen. Bei diesem Beispiel aus *Luisa Miller* ist ein solcher Schmerzens-Aspekt wenig nachvollziehbar, und so ist es auch in dem später verdeutlichten Beispiel aus *Un ballo in maschera*. Währenddessen werden wir an einer weiteren Stelle in *Luisa Miller* sowie bei Zitaten aus *I Lombardi*, *Don Carlos* und *Stiffelio* vielmehr die Verkettung von beiden Konnotationen des Motivs, sowohl von emotionaler Aufgeregtheit als auch von Klagendem bzw. Schmerzhaftem gewahren können.

Als bemerkenswerte Gegebenheit muss dabei konstatiert werden, dass bei bewegten, ungestümen, aufbrausenden Situationen, in welchen zugleich die Klage eines Protagonisten oder einer Protagonistin eine Rolle spielt, für die Vergegenwärtigung von Überreiztheit dennoch oft in erster Linie der mit dem Dreiton-Motiv verbundene orchestrale Effekt verantwortlich ist – der sehr häufig mit schnellem Tempo einhergeht. Dabei kann eine klagende Wirkung und ein lamentoartiger Charakter eines Dreiton-Motivs unter Umständen sehr in den Hintergrund gedrängt werden, mitunter verschwinden. Umso beachtenswerter ist es, dass bei Verdi das Dreiton-Motiv und seine semantische Verknüpfung mit der Klage auch in solchen, Aufgeregtheit und Klage gleichzeitig ausdrückenden Situationen zu erkennen ist. Es erscheint als lineares Gestaltungsprinzip eines Motivs, das andererseits als orchestrale Effekt für den ungestümen Charakter garantiert. Wenn die Dramaturgie des Einsatzes eines musikalischen Elements bedarf, das in den Dienst des bewegten Gesamtcharakters und zugleich des Schmerzens gestellt werden kann, macht also der Komponist (auch) vom pendelnden Dreiton-Motiv Gebrauch – selbst wenn dessen Attribute durch das Orchester in den Hintergrund gedrängt werden können, aber der sich andererseits als Klage-Motiv immer „bewährt“ hat.

Wie bei Abb. 6-25 zu Beginn des Unterkapitels, begegnen wir folgenden Dreiton-Motiven der Violinen ebenfalls in *Luisa Miller*<sup>55</sup> (Abb. 6-26). Sie erklingen bei der

---

<sup>55</sup> Vgl. Partitur S. 318 f. bzw. Klavierauszug S. 273.

Begegnung von Federica und Luisa im zweiten Akt, wenn Luisa durch Wurm dazu gezwungen wird, ihre Liebe zu Rodolfo vor Federica zu leugnen und stattdessen die Liebe zu Wurm vorzutäuschen. Sie singt für sich „Destin tiranno!“ – und beklagt damit ihr grausames Schicksal –, woran der Klage-Ausdruck deutlich erkennbar ist. Andererseits fällt auch hier die sehr schnelle Ausführung (*Allgero moderato*) auf, was sicherlich, wie oben angedeutet, auch auf die Gesamtwirkung als „Klagende“ von Einfluss ist: Die hiesigen Gestalten können durch das schnelle, „aufgeregte“ Tempo noch mehr den Aspekt des Beunruhigten in den Vordergrund drängen als den des Klagenden, so dass der Gestus und die Anlage der pendelnden Dreiton-Motive in diesem Fall sowohl Klage und Schmerz als auch innere Aufgeregtheit vermitteln.

T.59

L. af-fan - no!) (De-stin ti-ran - no!)  
 (prendendo Luisa per mano, ed affiggendole avidamente lo sguardo negli occhi)

F. A - mi tu? A - mi tu?

Abb. 6 – 26 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

Eine solche Relation ist auch bei dem folgenden Beispiel aus dem zweiten Finale von *I Lombardi alla prima crociata*<sup>56</sup> (Abb. 6-27 A) vorhanden: Die sehr schnellen Dreiton-Motive erscheinen zwar in einem inhaltlichen Kontext, welcher sowohl Aufgeregtheit als auch einen eindeutigen Klage-Aspekt vermittelt, in welchem der turbulente Effekt jedoch überwiegt und das Schmerzhaftes nicht mit jener Wirkung wahrgenommen werden kann wie in einem langsamen Charakter (mehr dazu weiter unten).

Hinsichtlich der Kompositionstechnik sehen wir hierbei auch dafür ein Beispiel, dass das Motiv zwar seine konstante Wiederholung beibehält, es aber tonhöhenmäßig immer von einem anderen Einsatzton gespielt wird. Dies ist in der Harmonik begründet: Das Motiv wird in eine zweifach auftretende Sequenz integriert, wodurch es zugleich als melodisch-

<sup>56</sup> Vgl. Partitur S. 210 ff. bzw. Klavierauszug S. 205 f.



motivische Figuration erklingt. Ab der zweiten Zeile der Abbildung wird bei den Veränderungen des Basses auch die eigentliche Quintfallsequenz deutlich – konkretisiert als grundständiger Dreiklang im jeweiligen ersten Klang mit Mündung in einen jeweiligen Sextakkord mit Terz im Bass. Der ununterbrochene harmonische Wechsel hindert also an einer konstanten Tonhöhenkonstellation der melodischen Komponente des Dreiton-Motivs.

Das Dreiton-Motiv erklingt zwar nicht mit den sonst typischen Sechszehntelpausen – die optische Entsprechung in Abb. 6-27 A ist Resultat der technischen Spielbarkeit des Klavierauszuges. Währenddessen verdeutlicht Abb. 6-27 B die tatsächliche Anlage des Motivs in der Partitur mit durchgehenden Sechszehnteln. (Diese werden in der ersten Sequenz der Flöte, den ersten Violinen und den Bratschen zugeteilt und bei der zweiten den Fagotten und den Celli mit Kontrabässen.) Dennoch wird auch bei dieser durchgehenden Sechszehntelbewegung u.a. durch die Artikulation eindeutig, dass es sich um das in Sekundschritten pendelnde Dreiton-Motiv handelt. Die in Abb. 6-27 B abgebildeten Stimmen als Ausschnitt aus der Orchestrierung der ersten eineinhalb Takte der Stelle zeigen anschaulich, dass für den rhythmischen Impuls immer die betonten Viertel und die auflösenden Achtel des Piccolos – das über der Flöte klingt – verantwortlich sind.

The image displays a musical score for G. Verdi's *I Lombardi alla prima crociata*, Act 2. It consists of two systems of staves. The first system features a Soprano (Sof.) vocal line and piano accompaniment. The Soprano part has the lyrics: "-dò! Spo- so e fi- glio mi cad- de- ro ai". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* and a complex sixteenth-note pattern in the right hand. The second system features a Contralto (Gis.) vocal line and piano accompaniment. The Contralto part has the lyrics: "Oh che nar- ri?". The Soprano part continues with the lyrics: "pie- di. Il fu- ren- te, oh lo ve- di che li uc- ci- se!". The piano accompaniment continues with the sixteenth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

Abb. 6 – 27 A G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 2

Abb. 6 – 27 B G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 2

Trotz einer solchen Relevanz des harmonischen Verlaufs und des schnellen Tempos ist die Klage-Konnotation des Dreiton-Motivs in handfester Präsenz vorhanden: Wir hören hier den stürmischen und verzweifelten Ruf Sofias, dass beim Eindringen der Kreuzfahrer in den Harem ihr Mann und ihr Sohn ihr „zu Füßen fielen“ („Sposo e figlio mi caddero ai piedi“). Man beachte auch, dass der vorangehende Teil von Sofias Text („Oh Giselda, un indegno tradimento i nemici guidò!“), welcher in den dem Zitat direkt vorangehenden Takten erst den „Bericht“ von den hereinbrechenden Kreuzfahrern enthält, noch nicht mit den Dreiton-Motiven einhergeht. In dem Moment, in dem Sofia ihren Verlust als den Tod des Mannes und des Sohnes, d.h. ihre persönliche Situation und ihren persönlichen Schmerz, besingt, „wechselt“ jedoch die Musik zur Anwendung der „klagend-weinenden“ Dreiton-Motive. Sie halten auch solange an, bis Sofia auf Giseldas Frage, was passiert sei, erneut bestätigt, dass sie gesehen habe, wie die Wütenden die beiden töteten („Il furente, oh lo vedi che li uccise!“). Dass ihr Sohn Oronte in Wirklichkeit hier noch nicht starb, sondern – wie es sich später in der Opernhandlung herausstellt – erst tödlich verletzt wurde, hat hier keine Relevanz: Sofia sah Gatten und Sohn fallen – und dies ist die Ursache des Leides, das mit dem besagten Dreiton-Motiv hier konnotiert wird.

Dass der Klage-Aspekt im Inhalt sehr gering, die große emotionale Aufgeregtheit hingegen umso mehr nachzuvollziehen ist, vermittelt das folgende Zitat mit pendelnden Dreiton-Motiven in *Un ballo in maschera*<sup>57</sup> (Abb. 6-28). Die Dreiton-Motive erscheinen in Verknüpfung mit Sehnsucht. Sie drücken Riccardos bewegte Seelenlage bei seinem Text „dessa ancor! l’anima (mia in lei rapita ogni grandezza oblia)“ in Form von hinunterpendelnden Gestalten der Oboe, der ersten Violinen und der Bratschen aus, wenn

<sup>57</sup> Vgl. Partitur S. 23 bzw. Klavierauszug S. 13.

der Protagonist bei seinem ersten Auftritt im ersten Akt Amelias Namen auf der Gästeliste erblickt.

Ricc.  
 des - sa an - cor! l' a - ni - ma mi - a in lei ra-

Abb. 6 – 28 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1

Aufregung und Schmerz, beide Konnotationen des abwärts gebeugten Dreiton-Motivs, verbinden sich miteinander jedoch wieder mehr bei den triolisch pendelnden Gestalten in Ebolis Arie im vierten Akt von *Don Carlos*<sup>58</sup>. Die Dreiton-Motive in den Bratschen und in den Celli erklingen in zweifachen halbtönigen Tonhöhenkonstellationen und in konsequenter Abwechslung mit Triolen, die konstante Tonhöhen repetieren (Abb. 6-29). Eboli fällt hier in plötzlicher Aufregung Carlos ein, der morgen vielleicht sterben sollte („Et Carlos? Qui! demain, peut-être il tombera sous le fer sacré!“). Der kompositorische Gestus der permanenten Abwechslung der beiden Tonhöhenkonstellationen verhilft auch hier zu einer „keuchend-seufzenden“ Wirkung<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Vgl. Partitur S. 508 bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 531.

<sup>59</sup> Ein weiteres auffälliges Element, nämlich die permanente Wiederholung mit Vorschlagsnoten versehenen vereinzelter Noten auf derselben Tonhöhe – im unteren System des Klavierparts, gespielt von den Kontrabässen – steht hier zugleich ebenfalls im Sinne von Vermittlung schmerzhaften Ausdrucks. Dieses Phänomen gehört ebenfalls zu jenen, die in Verdis Schaffen beinahe immer mit Konnotationen in Erscheinung treten. Eine detaillierte Ausarbeitung dieses „Vorschlag-Seufzers“ kann im Zuge der vorliegenden Dissertation nicht mehr erfolgen, aber zur Thematisierung des Phänomens vgl. das Kapitel *Ausblick* an späterer Stelle der Arbeit.

Et Car-los? Oui! demain, peut-ê-tre, il tom-be-ra sous le fer sa-cré!

Abb. 6 – 29 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

In diesem Zusammenhang muss auch auf die pendelnden Dreiton-Motive der Violinen (auch hier mit jeweiligen Sechszehntel-Pausen auf jeder Zählzeit im Takt) im Lina-Stiffelio Duett im dritten Akt von *Stiffelio* hingewiesen werden. Die Dreiton-Motive kommen an zwei voneinander nicht weit entfernten Stellen vor<sup>60</sup> – in Abb. 6-30 ist die erste der beiden Stellen zitiert.

Lina fra noi ces - sò. O-rail po - tre - te... U -

<sup>60</sup> Vgl. für die erste Stelle: Partitur S. 375 f. bzw. Klavierauszug S. 308, T. 163-166; für die zweite Stelle: Partitur S. 379 bzw. Klavierauszug S. 310, T. 189-191.

The image shows a musical score for Act 3 of Verdi's *Stiffelio*. It consists of three staves. The top staff is for Lina (soprano), the middle for Stiffelio (tenor), and the bottom for piano accompaniment. Lina's part has the lyrics "di - te - mi... (per partire) Il vo'!". Stiffelio's part has the lyrics "Non più, si - gno - ral..". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand, both in a key with one sharp (F#). The tempo is indicated as *Allegro molto* or *Allegro*.

Abb. 6 – 30 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3

An diesem Punkt des Sujets unterschreibt Lina die Urkunde über die Scheidung und bittet Stiffelio als Priester, nicht als Ehemann, um Verzeihung. Obwohl in diesem inhaltlichen Kontext Schmerzensfiguren „angebracht“ sind, unterstützt das sehr schnelle Tempo (*Allegro molto* bzw. *Allegro*), in dem die einzelnen Gestalten ja fast „rasend“ wirken, jedoch keinen Eindruck von schmerzlichen Klage-Gesten. Was hier durch die sehr eiligen Streicher-Sechszehntel unmittelbar vermittelt wird, ist, an beiden Stellen, die überreizte Erregung, die man auch in dem geschwinden Tempo nachvollziehen kann – insbesondere, dass (an beiden Stellen) ein Wortwechsel zwischen den Eheleuten erfolgt. Dass beide dabei schmerzerfüllt sind und dass die Gesamtsituation eine „beklagenswerte“ ist, wissen wir jedoch aus der Geschichte. Auch die Bitte als Aspekt ist hier wieder präsent, wenn Lina ihren Mann darum bittet, dass er sie anhört („Uditemi...“). Nichtsdestotrotz muss anhand dieses Beispiels festgehalten werden, dass (auch) in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motive unter unterschiedlichen Tempovoraussetzungen unterschiedliche Faktoren eines Grundgefühls beeinflussen und dadurch Aspekte des Ausdrucks verlagern können.

### 6.3.3 Struktureller Zusammenhang zwischen dem in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motiv und dem tonumschreibenden Kreismotiv

Bereits im Kapitel *Melodisch rotierende Motive* wurde anhand des Zitats aus Renatos wütend-klagender Partie am Ende des zweiten Akts in *Un ballo in maschera* (Abb. 5-74 A) auf jene strukturbildende Bedeutung des kurzen Dreiton-Motivs verwiesen, dass es als eine Zelle des tonumschreibenden Kreismotivs fungieren kann. Dies war nachzuvollziehen, indem nach der Darstellung der tonumschreibenden Kreismotive auch die

dreitönige kleine Komponente als eigenständiges Motiv Anwendung fand. Die letzte Zeile mit der diatonischen Verwendung des tonumschreibenden Kreismotivs sowie mit dem im Anschluss daran entstandenen halbtönigen Dreiton-Motiv in Renatos Stimme sei hier noch einmal aufgezeigt. Der Thematik des gegenwärtigen Kapitels entsprechend erscheint das Dreiton-Motiv in Abb. 6-31 A<sup>61</sup> in zweifacher Verdeutlichung: einerseits als selbständiges Motiv (eingerahmt mit durchgehender Linie) und andererseits als Komponente des tonumschreibenden Kreismotivs (innerhalb der mit gestrichelter Linie gestalteten Einrahmung). Da sich hinsichtlich ihrer Konnotation beide Gestalten als Klage-Motive in Verdis Schaffen erwiesen, lässt ihre organische Zusammengehörigkeit auch in diesem Bezug keinen Zweifel.

The image shows a musical score for a bass line. The first two measures are enclosed in a dashed box, and the next two are in a solid box. The lyrics are: 'sbra-na-to il co-re per sem-pre m'ha! sbra - na - toil cor'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and various musical notations such as slurs and accents.

Abb. 6 – 31 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2

Dass die sich in Renatos Stimme erst zum Dreiton-Motiv herauskristallisierte kleine Gestalt auch bereits in dieser Szene als souveränes Dreiton-Motiv von Verdi aufgefasst worden sein muss, bestätigt sich noch einmal, wenn es am Ende der Szene erneut auftritt (Abb. 6-31 B)<sup>62</sup>. Es wird von den ersten Violinen und den Celli gespielt, nachdem Amelia gleichzeitig mit den sich lachend Amüsierenden („ah! ah! ah!“) ihre Ahnung für sich formuliert hat, dass Renatos Stimme wie der Klang des Todes in ihr Herz gehe („Come sonito di morte la sua voce al cor mi va!“). Das um Erbarmen bittende „Oh no! pietà!“ singt sie schon während der Dreiton-Motive, wodurch der Aspekt Bitte in Verbindung mit den Dreiton-Motiven erneut ersichtlich wird. Der sich mit dem satztechnischen Phänomen verknüpfende Klage-Aspekt wird zwar im Inhalt deutlich, aber in seiner Wirkung als auffälliger musikalischer Gestus dennoch nicht ganz entfaltet – was an dem Dur-Kontext in einer eindeutigen Kadenz mit Großterz liegt.

<sup>61</sup> Vgl. Partitur S. 339 f. sowie 342 f. bzw. Klavierauszug S. 190 sowie 192.

<sup>62</sup> Vgl. Partitur S. 354 bzw. Klavierauszug S. 198.

+ Samuel, Tom, Chor

Abb. 6–31 B G. Verdi, *Un ballo un maschera*, Akt 2

Gerade aus diesem kurzen Motiv werden noch einmal zwei, im Notenwert ausgedehnte Gestalten entwickelt, die bei der Bestätigung des erreichten B-Durs in einem raschen harmonischen Pendel von Dominante und Tonika im *a cappella*-Teil zum Schluss der Szene zu hören sind (Abb. 6-31 C)<sup>63</sup>. Dies lässt sich als eine bezüglich der Konnotation folgerichtige kompositionstechnische Maßnahme von Verdi erkennen:

„They [Amelia und Renato, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] leave with the sound of mocking laughter in their ears“<sup>64</sup> – schreibt Budden. Der im Ausdruck entgegengesetzte Inhalt als Lachen mit den Textsilben Ha-ha-ha („ah! ah! ah!“) entspringt jedoch keiner „unbelasteten“ Fröhlichkeit im Sinne von glücklichem Lustigsein. Es ist die Verspottung, die Kehrseite von Klagendem; es ist ein sarkastisches Lachen, mit dem Samuel, Tom und der Chor die Bühne verlassen. Auch der Text, in den das Gelächter integriert ist, verrät, dass die Belustigung von der schadenfrohen Vorfreude auf das in der Stadt zu erwartende Geschwätz rührt („E che baccano sul caso strano, e che commenti per la città! ah! ah! ah!...“). Die Verwendung des gleichen Motivs, das durch seine unmittelbare Abbildung als weinerlichen Gestus mit Klagendem und Schmerzhaftem konnotiert ist, erscheint im inhaltlichen Kontext der Verspottung mit der Bedeutung seiner eigenen Kehrtwendung, als Umdrehung, als Satire.

Hätte Verdi nicht nur diese sequenzierte Passage mit der in Terz-Parallelen verlaufenden Melodik und den Staccati als eine musikalische Wiederholung der

<sup>63</sup> Vgl. Partitur S. 355 bzw. Klavierauszug S. 199.

<sup>64</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 408.





abgebildet. Die Ableitung des Dreiton-Motivs aus dem vorigen tonumschreibenden Kreismotiv kann an diesem Notenbeispiel sehr gut nachvollzogen werden. Dabei werden die Dreiton-Motive bei der Erlangung ihrer autonomen Rolle in den Dienst der harmonischen Entwicklung gestellt, wodurch sie jene Wirkung, die sie bei einer Wiederholung in konstanter Tonhöhenkonstellation haben, hier nicht besitzen. Die anhaltende Konnotation mit Schmerzhaftem ist dennoch auch bei diesen Dreiton-Motiven nach den tonumschreibenden Kreismotiven eindeutig, insofern als wir von Stiffelio erfahren, dass Lina zittert und dass er sehe, dass sie Sorgen verstecke („Tu tremi!... non m’inganno!...Ti cruccia ascoso affanno!“).

The image shows a musical score for G. Verdi's *Stiffelio*, Act 1. It consists of two systems. The first system shows a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "gron- da-no!... tu tre- mi!... non m'in-". The piano accompaniment features a prominent three-note motif in the right hand, highlighted by dashed boxes, which is derived from a larger circular motif. The second system continues the vocal line with the lyrics: "gan- no!... ti cruc- cia asco- so af- fan- no!". The piano accompaniment continues with the same three-note motif, now in a more complex rhythmic pattern, and includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Abb. 6 – 32 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

Auch am Ende von *Nabucodonosor*<sup>67</sup> können wir die strukturelle Zusammengehörigkeit und das Ineinandergreifen der beiden linearen Motive beobachten, wenn wir auch in diesem Fall dem späteren Verlauf einer bereits kennengelernten Stelle zuhören (Abb. 6-33 A). Diese wurde in Zusammenhang mit dem tonumschreibenden Kreismotiv bei Abigailles Tod in der letzten Szene der Oper im Kapitel *Melodisch rotierende Motive* thematisiert (Abb. 5-54).

<sup>67</sup> Vgl. Partitur S. 473 f. bzw. Klavierauszug S. 328.

Wir sehen hier die Abspaltung der Zelle als Dreiton-Motiv vom tonumschreibenden Kreismotiv auch durch die plötzliche Veränderung in der Instrumentation, insofern als bei dem „alleingeliebenen“ Dreiton-Motiv (T. 2 in der Abbildung) die Besetzung durch die Zunahme von Bläsern und dem Chor dichter wird; das Solo-Cello, dem bis dahin die tonumschreibenden Kreismotive zugeteilt wurden, wird in diesem Moment auch mit dem *Tutti* der Instrumentengruppe ergänzt. Konsequenterweise ändert sich die Situation bei der kurzen Wiederaufnahme des tonumschreibenden Kreismotivs, wenn es wie vor den Dreiton-Motiven erneut vom Solo-Cello gespielt wird und mehrere der vorhin dazu genommenen Bläser sowie der Chor wieder weggenommen werden. Dies bleibt allerdings auch schon bis zum Einbruch des vollbesetzten *Allegro* so, d.h., das letzte, zögerliche Dreiton-Motiv im *p* erklingt im Gegensatz zu den vorigen auch als Solo.

The image displays a musical score for G. Verdi's *Nabucodonosor*, Part 4. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Ab.) and a piano accompaniment. The vocal line features the lyrics: "non ma-le-di-re, non ma-le-di-re a me,". The piano accompaniment includes parts for "Donne", "Tenori", and "Bassi", with the lyrics "sol-le-va Iddi-o." repeated. The piano part features a prominent three-note motif (Dreiton-Motiv) highlighted with dashed boxes. The second system continues the vocal line with the lyrics: "— non ma-le-di-re, non male-di-re, nonma-le-di-re a me...". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp*, *allarg.*, *dim.*, *pp col canto*, and *ff*. The tempo changes from *allarg.* to *Allegro*.

Abb. 6 – 33 A G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 4

Die Dreiton-Motive sind dabei bereits früher im musikalischen Verlauf<sup>68</sup> auch als selbständige Motive zu hören. Ihre strukturelle Entwicklung von ihrem Status als Komponente des tonumschreibenden Kreismotivs zu einem autonomen Motiv ist an dieser Stelle durch ein musikalisches „Zwischenstadium“ noch mehr nachvollziehbar (Abb. 6-33 B) als am vorangehenden Beispiel: Aus den vom Beginn an konstanten tonumschreibenden Kreismotiven (eingerahmt mit gestrichelter Linie) wächst zunächst eine rhythmisch völlig analoge Gestalt auch in gleicher Artikulation und von gleicher Dauer. Motivisch behält sie jedoch nur noch das halbtönige Dreiton-Motiv bei und füllt ihre weiteren Sechzehntel mit Dreiklangbrechungen aus, die der Harmonik entsprechen, die in Abhängigkeit vom motivischen Verlauf von Abigailles Stimme steht. Dieses – aus Sicht des besagten Motivs – Zwischenstadium, in welchem das Dreiton-Motiv mit Dreiklangbrechungen (eingerahmt mit fetter Linie) kombiniert wird, lässt Verdi durch das Verlassen dieser „angehängten“ Dreiklänge nur noch in Dreiton-Motive in halbtöniger Ausprägung münden; hier bleibt die Besetzung des Solo-Cellos auch für die Dreiton-Motive erhalten<sup>69</sup>.

Die Konnotation des Dreiklang-Motivs bleibt dabei als ein konstantes Element für den Gesamtcharakter der betrübten Szene auch bei solchen Textteilen der Protagonistin erhalten, welche den Schmerz und den Abschied vom Leben nicht unmittelbar vermitteln wie die an Ismael und Nabucco gerichtete kurze Aussage über die Liebe des Paares („Vieni!... costor s’amavano fidan lor speme in te!...“).

---

<sup>68</sup> Vgl. Partitur S. 470 bzw. Klavierauszug S. 325, T. 168-170.

<sup>69</sup> Dazu, dass im Autograph der erste Takt mit den Dreiton-Motiven (T. 168) zunächst leer war und das Solo-Cello in diesen Takt später von einer anderen Hand hinzugefügt wurde, vgl. den kritischen Bericht zur Partitur, S. 117. Aufgrund dessen, dass der besagte Takt bereits in der Erstausgabe vom Klavierauszug von Ricordi ausgefüllt war, übernahm auch die neue kritische Ausgabe von Verdis Werken (WGV) den besagten Takt (mit kleiner gedruckten Noten) mit der Darstellung der Cello-Stimme, vgl. ebd. (Die notentypographische Prägung mit kleiner gedruckten Noten in T. 168 sowie die mit gestrichelten Linien dargestellten Bindebögen in T. 168-170 wurden in die Darstellung in der vorliegenden Arbeit nicht übernommen.)

T. 164 *ad Ismaele*

so - no! Vie - ni... co - stor s' a-

*a Nabucco* *allarg.*

ma - va - no ——— fi - dan lor spe-me in te...

Or.. chi mi to - glie... al fer - re - o

Abb. 6 – 33 B G. Verdi, *Nabucodonosor*, Akt 4

Im folgenden Zitat aus der Arie „Madre pietosa Vergine“ im zweiten Akt von *La forza del destino*<sup>70</sup> nimmt das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv die Form auf, in der an erster Stelle der steigende Halbton steht (Abb. 6-34). Die dem hier zitierten Beispiel in ihrer Anlage und ihrem motivischen Material analoge orchestrale Einleitung sowie auch

<sup>70</sup> Vgl. Partitur S. 209 bzw. Klavierauszug S. 120.

die bei dieser vorhandene Konnotation mit dem Schmerzhafte konnten wir bereits im Kontext des tonumschreibenden Kreismotivs betrachten (Abb. 5-56 A).

Letzteres (in Abb. 6-34 durch gestrichelte Linien eingerahmt) lässt sich aber – wie es auch optisch deutlich zu erkennen ist – als eine den vorangehenden Dreiton-Motiven entspringende Gestalt ansehen. Am Notenbild ist auch der direkte Zusammenhang bzw. die Ableitbarkeit der beiden satztechnischen Phänomene aus dem gleichen kompositorischen „Kerngedanken“ einer melodischen Linienführung nahvollziehbar, welche in einer möglichst „sparsamen“ Abwechslung der Richtungen mit Sekundschritten begründet ist. Im Vergleich zu den vorangehenden Beispielen mit deutlicher Erkennbarkeit der Verwandtschaft zwischen den beiden linearen Motiven lässt sich hier jedoch eine umgekehrte Folge der einzelnen Motive konstatieren. Nach dem Dreiton-Motiv an erster Stelle bildet sich erst durch dessen weitere Entfaltung das längere tonumschreibende Kreismotiv.

Was an dem hier kurz abgebildeten Zitat nicht zu sehen ist, ist, dass das Dreiton-Motiv in den ersten 20 Takten der Arie beinahe überdimensional oft erklingt: allein als selbständiges Motiv (mit Pausen davor und danach) hören wir es nicht weniger als siebzehnmals, darunter auch in anderen Tonhöhenkonstellationen als der hier abgebildeten *fis-g-fis*-Wendung, und gelegentlich auch in Ganztonschritten<sup>71</sup>.

LEONORA (cade in ginocchio)

Ma - dre, Ma - dre, pie-to - sa Ver - gi - ne,

Abb. 6 – 34 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2

Melina Elizabeth Esse verweist auf diese Stelle als auf eine solche, in welcher klagende Gesten von Instrumenten mit menschlich klingenden Klangfarben geäußert

<sup>71</sup> Vgl. Partitur S. 209 ff. bzw. Klavierauszug S. 120 f.

werden, die mit dem typischen fallenden Halbtonschritt den Klang eines schluchzenden Körpers nachahmen<sup>72</sup>. Die Konnotation der hier befindlichen Dreiton-Motive mit klagendem „Seufzen“ lässt sich allerdings auch durch Leonoras gebetartigen Text, in dem sie um Vergebung und Erbarmen bittet, erkennen. Auch hier ist der Aspekt Bitte wieder präsent, die sich bei tonumschreibenden Kreismotiven weniger, dafür aber öfter bei in Sekundschritten pendelnden Dreiton-Motiven erkennen ließ.

In seiner Analyse von *La forza del Destino* beschreibt Budden Schuberts Lied *Gretchen am Spinnrade* als Wurzel dieser Arie der Leonora:

„The Basis of the famous aria 'Madre pietosa vergine', it carries a clear echo of Schubert's 'Gretchen am Spinnrade', whose poem Verdi had already set years before in an Italian translation. In the sequence that starts the seven bars which lead up to the major-key section (Ex. 309b) the echo becomes clearer still"<sup>73</sup>.

Über die in der Harmonik nachvollziehbare Gleichartigkeit hinaus<sup>74</sup> hört man – was für die Thematik des gegenwärtigen Kapitels von Bedeutung ist – freilich auch in Schuberts Werk schon im ersten Takt der Singstimme – aber dann insbesondere beim Textteil „mein armer Kopf ist mir verrückt“ – das sich nach oben und dann zurück bewegende Dreiton-Motiv als Klage-Geste, wenngleich es in 6/8 notiert ist und mit einer Überbindung von der jeweils ersten Takthälfte entsteht (Abb. 6-35).

---

<sup>72</sup> Vgl. Esse, *Sospirare*, S. 218.

<sup>73</sup> Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 464 (Notenbeispiel 309b auf S. 466).

<sup>74</sup> Untersucht man das von Budden als 309b angeführte Notenbeispiel aus Leonoras Arie (Textteil „In queste solitudini espierò...“), wird dabei eine solche Quintschrittsequenz deutlich, bei der bei chromatischem Bass bei jedem ersten Glied des Quintschritts die Quintsext-Umkehrung von Septakkorden und bei Schubert (beim Textteil „Mein Busen drängt sich nach ihm hin...“) bei diatonisch zu Grundtönen springendem Bass die Grundstellung von Septakkorden verdeutlicht wird. Das harmonische Grundgerüst stellt somit bei beiden Stellen eine Sequenz von (einzelnen) fallenden Quinten dar, deren Grundtöne jeweils in Ganztonschritten aufwärts schreiten.

T.22

Singst. mein ar - - mer Kopf ist

Klavier

mir ver - rückt, mein ar - - mer

Klav.

Abb. 6 – 35 F. Schubert, *Gretchen am Spinnrade*

Die Problematik, ob Verdi das besagte Lied von Schubert tatsächlich kannte, scheint für Budden (laut obigem Zitat) durch die in der Musik auffindbaren Analogien gelöst zu sein. Im Kapitel „*Teufelsmühlen*“-*Harmonik* in der vorliegenden Arbeit wurde auf diese Frage, für die ein näherer Beweis jedoch in der Veröffentlichung von Budden nicht erscheint, bereits hingewiesen (vgl. Kap. *Teufelsmühlen*-*Harmonik*, Anmerkung 139): Die Frage stellt auch Anselm Gerhard infolge seiner Befunde bezüglich Schuberts *Gretchen am Spinnrade* und Verdis Lied *Perduta ho la pace* (in der von Luigi Balestra übersetzten italienischen Version des Goethe-Gedichtes). Die von Gerhard – auch als solche – formulierte Hypothese, dass für Verdi das besagte Werk von Schubert bekannt gewesen sein dürfte, kann nun nicht nur durch die vom Autor aufgezeigten und von der Autorin der vorliegenden Arbeit im Kapitel „*Teufelsmühlen*“-*Harmonik* ergänzten satztechnischen Analogien zwischen den beiden Liedern unterstützt werden. Verdis Bekanntschaft mit *Gretchen am Spinnrade* lässt sich auch an dieser Stelle erneut vermuten, und zwar auch anhand jener Analogien zwischen Leonoras Arie „*Madre pietosa, Vergine*“ im zweiten Akt von *La forza del Destino* und dem besagten Schubert-Lied, die über den von Budden aufgezeigten harmonischen

Entsprechungen hinaus auch in der gleichartigen Verwendung eines pendelnden Dreiton-Motivs als Klage-Gestalt erkannt werden können.

#### 6.3.4 Das ganztönig pendelnde Dreiton-Motiv

Bereits anhand der aus *La forza del destino* oben zitierten Stelle aus Leonoras Arie („Madre, pietosa, Vergine“, Abb. 6-34) wurde kurz angedeutet, dass die anfänglich in Halbtonverwendung erklingenden Dreiton-Motive im Verlauf der Arie auch die diatonische Form mit dem Pendel eines Ganztonschrittes annehmen. Ähnlich, wie im Falle der melodisch rotierenden Motive, gilt auch hier, dass die ganztönige Verwendung eines am häufigsten als halbtönig vorkommenden Motivs bei mehreren Beispielen in Verdis Schaffen als Folge von harmonischen Kriterien nachvollziehbar ist. Das sind harmonische Kriterien, die in der jeweiligen Tonalität und in Abhängigkeit von dem entsprechend alterierbaren oder als Nebennote hinzufügbaren melodischen Tonvorrat die melodisch-motivische Konstituierung in der Intervallik beeinflussen.

Bei der Betrachtung von Renatos *Cantabile* bei seinem ersten Auftritt im ersten Akt von *Un ballo di maschera*<sup>75</sup> können wir in einer Passage von sieben Takten zu den Zeilen des sich um seinen Freund sorgenden Renato („E sarà dovunque...“) neben den halbtönigen Dreiton-Motiven (in Abb. 6-36 mit H gekennzeichnet) auch immer wieder deren ganztönige Version in den zweiten Violinen und den Bratschen hören. Dies geschieht immer dann, wenn das Motiv – auf der dritten Zählzeit eines Takts – bei konsequenter Beibehaltung des Prinzips der Nach-oben-Beugung und des in Achteln pulsierenden Orgelpunktes der Celli und der Kontrabässe von einem *es* als dem sechsten Skalenton in g-Moll gestaltet wird: Für die melodische „Figurierung“ der None *es* im insgesamt verkürzten dominantischen Undezimakkord (mit Undezim im Bass als Orgelpunkt) nimmt Verdi für die obere Nebennote – den verwendbaren melodischen Alterierungs- bzw. Nebennoten-Möglichkeiten des sechsten Skalentons entsprechend – das *f*<sup>76</sup>. Auf diese Weise entstehen auch ganztönige Dreiton-Motive (die in der Abbildung mit G – für Ganzton – gekennzeichnet sind) im musikalischen Satz.

---

<sup>75</sup> Vgl. Partitur S. 39 f. bzw. Klavierauszug S. 23.

<sup>76</sup> Eine hier zweifellos hervorsteckende und ungeeignet-unmögliche melodische Verwendung des Leittons *fis* im Dreiton-Motiv würde einerseits eine Leittonverdopplung in der Harmonik und andererseits einen übermäßigen Sekundschritt aufwärts in der Melodik verursachen.



Re.  
E sa - rà do - vun - que, sem - pre chiu - so il var - co alle fe  
ri - te, per - chè scu - do del tuo  
pet - to\_ è del po - po - lo l'af - fet - to?

H H G H H H H H

Abb. 6 – 36 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1

Renato sorgt sich an dieser Stelle des Sujets um seinen Herrscher und Freund Riccardo, den er vor einer Verschwörung beschützen will; der Klage-Aspekt im Ausdruck gilt dabei nicht alleine dem Umstand der lebensbedrohlichen Situation selbst, sondern auch der Leichtsinnigkeit Riccardos, der in vollem Vertrauen in die Liebe seines Volkes nicht einmal die Namen der Verschwörer wissen will.

In einer abweichenden Auffassung von Ingrid Czaika sei das besagte Motiv in diesen Takten ein „Schlangen-Gestus“, der, bei der klaren Offenbarung Renatos als wahrer Freund, hier als Begleitfigur dennoch kontaminiere<sup>77</sup>. Dieser Auffassung entgegengesetzt möchte die Autorin der vorliegenden Arbeit dafür plädieren, dass sowohl Renatos ungebrochene Treue an diesem Punkt der Geschichte als auch die weitere Verwendung des Dreiton-Motivs in Konnotation mit der Klage, dem Schmerz bzw. der Bitte in Verdis Schaffen darauf hindeuten, dass die kleine Einheit mit ihrer melodischen Beugung weniger als Komponente einer „Schlangenhaftigkeit“, sondern auch hier als musikalisch-motivische Abbildung eines „seufzenden“ Ausdruckes ist.

Zu der bislang nachvollziehbaren Konnotation der Klage und des Schmerzes in einem gewissen Gegensatz zu stehen scheint, dass das Dreiton-Motiv in *Macbeth* auch in einem solchen Kontext ersichtlich wird, in welchem die Lady bei der Planung des Mordes an Banquo im zweiten Akt wieder ein Zeugnis ihrer erbarmungslos-kaltblütigen Gesinnung ablegt<sup>78</sup>. Das bislang kennengelernte musikalische Profil der wiederholten Dreiton-Motive mit melodischem Pendeln und vorangehenden Pausen lässt sich in den zweiten Violinen auch hier gleich erkennen, aber die Tonhöhenkonstellation stellt sich, wie dies in Abb. 6-37 ersichtlich ist, in ganztöniger Formung dar.

Der Text der Lady zu einem *parlante* vorzutragenden kurzen Motiv zwischen diesen beiden Abschnitten ist zunächst als Frage nach einem neuen „Delikt“ formuliert, die wie etwa die Notwendigkeit und die Berechtigung des geplanten erneuten Mordes in Zweifel zieht: „Nuove delitto?“; und die Wiederholung, die eine kleine Terz tiefer bereits nach den besagten pendelnden Dreiton-Motiven ganz ohne Instrumente und *più piano* erklingt, macht den Eindruck als wäre sie sich – für einen Augenblick – des Ausmaßes und der Bedeutung ihres neuen Verbrechens fast bewusst, bevor sie dann bei schwer akzentuierten Vierteln in voller Besetzung des Orchesters, in *ff* und *risoluto* der selbst-legitimierten Entscheidung Ausdruck verleiht: Es muss sein! („È necessario!“).

---

<sup>77</sup> Vgl. Czaika, *Maskenball*, S. 84. (Notenbsp. auf S. 86).

<sup>78</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 216 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 157.

+ Ob.,Cl.,Fg.

Lady *parlante* *3* *più piano* *3*  
 Nuo-vo de - lit - to? nuo-vo de - lit - to!...

VI.I  
 VI.II  
 Vle  
 Vc. *p*

Abb. 6 – 37 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2

In diesem blutgierig-bedachtsamen Zusammenhang könnte eine analytische Deutung der Konnotation als Klage der Protagonistin bei diesen pendelnden Dreiton-Motiven nicht ohne Schwierigkeiten erfolgen – und auf diesen nicht unerheblichen Unterschied im Ausdruck muss an dieser Stelle auch unbedingt hingewiesen werden.

Gleichzeitig erscheint aber ein Aspekt in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Noch so befremdlich und überraschend der Sachverhalt ist, dass Verdi die besagte musikalische Gestalt – bei Anwendung der klanglichen Identität mit einem in den meisten Fällen als Klage- bzw. Schmerzensgestus eingesetzten Motiv – mit dem bestialisch geprägten Text über einen Mordplan in Zusammenhang bringt, könnte die Verwendung der Gestalt gerade auf den hier dennoch vorhandenen leisen Zweifel und auf das gewissermaßen Menschenhafte in der im Grunde inhumanen Lady hinzielen. Sie wird, gerade an der Stelle mit diesen pendelnden Dreiton-Motiven, trotz allem etwas zögerlich – was auch an der Textgestaltung mit dem einmal mit Fragezeichen und einmal mit Ausrufzeichen vorgetragenen Satz zu einem „neuen Verbrechen“ nachvollziehbar ist; und, auch wenn die durch das pendelnde Wesen der musikalischen Gestalt vermittelte „Labilität“ hier nicht im Ausdruck einer schmerzhaft klagenden Betroffenheit steht, sondern in jenem eines für einen Augenblick – kaum länger als für die Sequenzierung eines dreitaktigen Abschnitts – aufkommenden Zweifels, kann dies in der Relation zu ihrer sonst kaltblütig-gewissenlosen Geistesgegenwart als Kundtun einer entgegengesetzten Emotion aufgefasst werden.

Dieser Aspekt kann auch von der Beschreibung von Gabriele Baldini unterstrichen werden, laut der die bislang für ihren Mann unerschütterliche Stütze der jetzt alleingeblichenen Lady in der „La luce langue“-Szene bereits ein wenig zu zerfallen beginne, und sich dabei unsichere und ängstliche Momente in die kräftigen Klänge mischten –

dadurch einen wirksamen Kontrast in der Dramatik verursachend<sup>79</sup>. Dadurch, dass die Verbindung des musikalischen und des geschichtlichen Ablaufs in der Studie von Baldini nicht näher lokalisiert ist, ist es zwar nicht mit Sicherheit zu sagen, dass der Autor den angedeuteten Eindruck von „moments of uncertainty and anxiety“<sup>80</sup> gerade durch das Auftreten der pendelnden Dreiton-Motive bekam – aber gerade darauf ließe auch die aus der vorliegenden Arbeit ableitbare Konsequenz bezüglich der Konnotationen von in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motiven schließen.

In der viel späteren *Messa da Requiem*<sup>81</sup> können wir im letzten Teil *Libera me* bei den Gott (um ewige Ruhe) anflehenden Worten „dona eis, Domine“ gantzönige Dreiton-Motive hören (Abb. 6-38), die zwar in keiner unmittelbaren Wiederholung, aber sehr nah aneinander erklingen. Diese treten auch hier mit beginnender Pause zu den jeweiligen einzelnen Zählzeiten und in einer identischen Tonhöhenkonstellation von *b-c-b* in Erscheinung. Die Konnotation mit Bitte um das Geben, Schenken (von ewigem Frieden) kann hier ziemlich deutlich durch das im Imperativ wiederholte Verb „dona“ erkannt werden.

The image shows a musical score for the 'Libera me' section of Verdi's 'Messa da Requiem'. It features five staves: Soprano (S.), Chorus (Coro), Tenor (T.), Bass (B.), and another Soprano (S.). The lyrics are: 'Do-mi-ne, do-na, do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, do-na e-is, do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, do-na e-is, do-na e-is, Do-mi-ne'. The Soprano part has three boxes highlighting the 'do-na' motifs. Dynamics include ppp and cresc. The lyrics are: 'Do-mi-ne, do-na, do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, do-na e-is, do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, do-na e-is, do-na e-is, Do-mi-ne'.

Abb. 6 – 38 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Libera me*

<sup>79</sup> “Left alone, the soprano’s security, which has up to that point been the support of her husband, gradually crumbles away, and forceful magisterial tones alternate with moments of uncertainty and anxiety, making an effective dramatic contrast.” Gabriele Baldini: *The Story of Giuseppe Verdi. ‘Oberto’ to ‘Un ballo in maschera’*, hrsg. von Fedele d’Amico, übersetzt und hrsg. von Roger Parker, Cambridge, New York, Melbourne u.a. (Cambridge University Press) 1980, S. 116. Siehe auch Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 105.

<sup>80</sup> Vgl. vorangehende Anmerkung.

<sup>81</sup> Vgl. Partitur S. 132 bzw. Klavierauszug S. 207 f., T. 141-143.

#### 6.4 Zurück zu *Simon Boccanegra*: Varianten des Motivs im Amelia – Doge Duett im ersten Akt

Als melodische Gestaltung kürzester motivischer Einheiten ließ sich das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv, wie bislang gesehen, sehr häufig in Verbindung mit Klage, Schmerz, Bitte bzw. Aufregung erfassen. Das für die rhythmische Anlage typische Merkmal des Motivs, die der ersten Note in der jeweiligen Zählzeit vorangehende Pause, war in Verbindung mit regelmäßiger Wiederholung vor allem beim Ausdruck physischer Symptome wie Weinen und keuchender Atem kennzeichnend. Währenddessen konnten wir das Motiv auch in solchen rhythmisch abweichenden Konkretisierungen beobachten, in welchen sich die Pause nicht als Komponente beteiligte. In solchen Fällen – häufig in einer triolischen Bewegung – bildete sich die Kongruenz mit den Klage-Figuren mit Pausen in erster Linie aufgrund der linearen Gestaltung, die sich als aufwärts oder abwärts in Sekunden pendelnde kurze melodische Bewegung konkretisierte. Auch bei diesen Motiven war im Ausdruck – in Analogie zu Dreiton-Motiven mit der rhythmischen Gestaltung mit Pausen – Klage, Schmerz bzw. Bitte wahrzunehmen, ohne jedoch die „motorisch“-regelmäßige Rhythmik; kennzeichnend war mehrmals – außer dem Sekundschrift von der Betonung aus – auch die Integrierung weiterer Materialien zwischen die einzelnen pendelnden Motive.

Sicherlich kann dieser Art der musikalischen Gestaltung eine generalisierende Verknüpfung mit dem Schmerzhaften weniger konsequent zugeschrieben werden als der Verwendung des auch von Asioli beschriebenen und auch bei Verdi im bisherigen Verlauf des Kapitels gesichteten Dreiton-Motivs mit kurzen akzentuiert vorangehenden Pausen. Davon zeugt ein Beispiel auch in *Simon Boccanegra*<sup>82</sup>, als Fiesco im dritten Akt bei Boccanegra erscheint. Ein in Sekunden pendelndes Triolen-Motiv in den Streichern, das beim *Allegro assai* jeweils zu Beginn einer Zählzeit anfängt und später eine auch in weiteren Stimmen verstärkte chromatische Linie (und seine Wiederholungen) in weiteren Triolen umschreibt, erscheint zu Fiescos vielmehr drohend-warnender denn schmerzlicher Aussage („Come un fantasima Fiesco t’appar...“).

Dennoch kehren wir in Hinsicht auf die genannte Gestaltung des pendelnden Dreiton-Motivs ohne musterhafte rhythmische Regelmäßigkeit, aber mit vergleichbaren

---

<sup>82</sup> Vgl. Partitur 363 sowie 365 bzw. Klavierauszug S. 220 f.

Konnotationen, kurz zu weiteren Stellen in der Oper zurück – zuerst zum ersten Akt in *Simon Boccanegra*<sup>83</sup>.

Amelias traurige Erzählung von ihrer Kindheit und dem Tod der alten Amme geht, wenn sie und der Doge zum ersten Mal miteinander sprechen, genau mit dieser Gestaltung des Dreiton-Motivs ohne Pausen einher (Abb. 6-39). Dies ist bereits bei der einleitenden Solo-Oboe<sup>84</sup> und dem Beginn von Amelias Erzählung, die von der Oboe die gleichen pendelnden Motive übernimmt, zu beobachten. Die rhythmische Abweichung von Dreiton-Motiven mit vorangehenden Pausen zeigt sich klar auch durch den Beginn der Sekundbewegung zu betonten Zählzeiten und durch die je längere dritte Note des Motivs. Durch die ununterbrochene mehrfache Darstellung des melodisch und rhythmisch gleichen Motivs kann jedoch auch hier eine Art „motorische“ Regelmäßigkeit wahrgenommen werden.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Simon Boccanegra*, Act 1. It features a vocal line for Amelia (A.) and piano accompaniment for Oboe (Ob.) and piano (pp). The tempo is marked *Andantino* with a quarter note equal to 136 beats per minute. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line includes the lyrics: "Or-fa - nel-la il tet to u - mi-le m'acco - glie-a d'u-na me-schi-na, do-ve presso alla ma - ri na sor-ge Pi- sa...". The piano accompaniment includes markings for *dolciss.*, *pp*, and *morendo*. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

Abb. 6 – 39 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

<sup>83</sup> Vgl. Partitur S. 138 ff. bzw. Klavierauszug S. 85 ff.

<sup>84</sup> Für eine „certain mystery here“ bezüglich der originalen Instrumentierung von 1857 bzw. deren Umschreibung für die Klarinette und der endgültigen Version mit Oboe vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 299.

Ähnlich wie bei der dazu erklingenden Achtelbegleitung, über die Sopart schreibt, dass sie mit ihrer „leicht schaukelnden“ Bewegung das Meer illustriere<sup>85</sup>, ist es zwar möglich, die Bewegungsart auch in den dreitönigen Gestalten als Assoziationsmöglichkeit mit den Wellen des Wassers aufzufassen – so wird es auch von Julia Randel interpretiert<sup>86</sup>. Aber die kleinen dreitönigen Motive mit der Halbtonbewegung können zugleich auch als in rhythmischer Abweichung erklingende pendelnde Dreiton-Motive aufgefasst werden, die, wie bislang erläutert, bei Verdi im Zeichen des Klageausdrucks stehen. Unterstrichen wird dies nicht lediglich durch Amelias betrübten Text, sondern auch dadurch, dass der Kontext weitestgehend mit Klage-Gesten durchwoben ist<sup>87</sup>, indem in diesem auch jene fallende zweitönige Sekundbewegung mit Akzentuierungen und Pausen vorhanden ist, die im Allgemeinen als „Seufzer“ bezeichnet wird<sup>88</sup>.

Man beachte die abschließende Phrase von Amelias erstem Teil im weiteren Verlauf: Auch solche Dreiton-Motive, die wir in der umgekehrten Formung kennenlernten, d.h. abwärts gerichtete Gestalten, erscheinen in den zweiten Violinen und den tiefen Streichern, wo Amelia lange auf ihrem hohen g<sub>2</sub> verbleibt (Abb. 6-40).

---

<sup>85</sup> Vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 112.

<sup>86</sup> Vgl. Julia Randel: „The Name of the Daughter. The Role of Amelia/Maria in ‘Simon Boccanegra’“, in: *Verdi Forum* 28 (2001), Article 3, S. 8-20, hier S. 9. Zur Bedeutung einer allgemeinen Präsenz des Meeres in *Simon Boccanegra* überhaupt vgl. auch Marcello Conati: „Prima le scene, poi la musica...“, in: Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff (Hrsg.) unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, München (Ricordi) 2000, S. 33-57, hier S. 35 ff.

<sup>87</sup> Alessandra Campana geht an dieser Stelle der Oper von einer flexiblen Begleitung des Orchesters und von dessen plötzlichen Wandlungen aus, welche sich in Analogie mit der Erzählung im Libretto ändern würden, vgl. Alessandra Campana: „Comparing Notes: Amelia/Maria and the ‘larve del passato’“, in: *Cambridge Opera Journal* 14 (2002), S. 211-227, hier S. 214, Ntbsp. auf S. 215, vgl. auch die praktisch gleiche Beschreibung mit sehr geringfügigen Änderungen in ihrer späteren Publikation, Alessandra Campana: *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge (Cambridge University Press) 2015, S. 82. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass der musikalische Kontext ab dem Oboen-Motiv bis zum Tonartenwechsel (vgl. dazu Partitur S. 138-142 bzw. Klavierauszug S. 85-87) zwar bei mehreren satztechnischen Erscheinungsformen von Klage-Motiven, aber durch die „Seufzer“-Gestik durchaus zusammengehalten wird.

<sup>88</sup> Zunächst erklingt sie in der Flöte und den ersten Violinen (bzw. aus instrumentationstechnischen Gründen zuletzt in dieser Reihe von der ersten Oboe), vgl. Partitur S. 140, letzter Takt auf der Seite bis S. 141, T. 3 auf der Seite. Gleich im Anschluss daran wird sie über einem dominantischen Orgelpunkt der Celli und der Kontrabässe in den übrigen Streichern hörbar: dreistimmig, das erste Glied „schluchzend“ vorausnehmend durch einen jeweiligen Achtelwert auf gleicher Tonhöhe, bevor sie in ihrer Fortführung als quasi Fauxbourdon-Satz (mit Ausnahme des zweiten Motivs) bis zu einem Ruhepunkt als dominantischem Halbschluss hinunterläuft. Vgl. Partitur S. 141, T. 4 auf der Seite bis S. 142, T. 3 auf der Seite.

Abb. 6 – 40 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Dieser lang ausgehaltene, im Verhältnis hohe Ton in Amelias Partie bildet nicht nur zu den anschließenden Sechszehntelnoten in ihrer Stimme („involata ella mi fu“) einen Gegensatz, wie Bates andeutet<sup>89</sup>, sondern auch zu den mit dem ausgehaltenen Ton gleichzeitig pendelnden Gestalten. Dadurch werden die instrumentalen Gestalten als Dreiton-Motive hervorgehoben, da deren Hörbarkeit auf diese Art gesichert wird. (Die betreffende Stelle ist in der endgültigen Fassung von 1881 mit jener in der Erstfassung von 1857 identisch.)

Der bei dem weiteren Vorkommen der Geste (Abb. 6-41) erklingende Text darüber, dass die sterbende alte Frau mit zitternden Händen Amelia das Bildnis ihrer Mutter überreichte, die für Amelia unbekannt war („Colla tremula sua mano pinta effigie mi porgea; le sembianze esser dicea della madre ignota a me“), bezeugt nicht nur die zusätzliche Rolle des Ausdrucks von Weh und Trauer hinsichtlich des Sterbens der alten Amme, sondern enthält gleichzeitig den für Amelia ebenso schmerzhaften Aspekt, dass sie ihre Mutter nie gekannt hat. Während die erste Hälfte des Satzes über die sterbende alte Frau mit akzentuierten halb- und ganztönigen „Seufzer“-Gesten der Flöte und der ersten Violinen einhergeht, wird das Schmerzliche bezüglich der toten, unbekannten Mutter durch die Wiederaufnahme der rhythmisch individualisierten Dreiton-Motive beim Textteil „le sembianze esser dicea della madre ignota a me“ deutlich.

<sup>89</sup> Vgl. Bates, *Verdi's Les Vêpres*, Bd. 1, S. 244 (Notenbsp. in Bd. 2, S. 82-89, zu den besagten Takten S. 85).



sem - bian-ze es-ser di - ce - a del - la madre i - gno - ta a me.

Abb. 6 – 41 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Der Eindruck einer möglichen Verzierung bei Amelias pendelnden Kleinsekund-Motiv wäre dabei auch möglich; es nimmt allerdings in ihrer gesamten Erzählung nur auf die einzige Tonhöhe *d* Bezug. Sopart betont hier ein „Wechselnotenmotiv“, das für den „Ausdruck für die anfängliche Situation der Ahnung, der Hoffnung und fehlenden Gewißheit (bei Simone) bzw. der traurigen Erzählung (bei Amelia)<sup>90</sup> vorkomme und meistens in der Tonfolge *d-es-d* auftrete, aber auch als *d-e-d* im Dur-Abschnitt nach dem Doppelstrich erscheine. „[U]nd auch Simones A-Parte-Abschnitt [jener mit dem Text „Ah! se la speme...“, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] baut auf dem Motiv der Wechselnote auf, [...] wobei die Begleitfigur ebenfalls aus Wechselnoten besteht“<sup>91</sup> – so Sopart. Unter den aufgezählten Aspekten des Ausdrucks stimmt der Punkt Traurigkeit in der Beschreibung des Autors mit der Argumentationslinie in der vorliegenden Arbeit, dass nämlich die besagte Gestalt im Allgemeinen als eine Art Klage-Geste in Form eines in Sekundschritten pendelnden Dreiton-Motivs auftritt, überein.

Die auch von Andreas Sopart als *d-e-d* angedeutete (vgl. oben) ganztönige Gestalt des Motivs erklingt viermal nach dem Tonartenwechsel in der Stimme des Dogen<sup>92</sup>; wir hören es aber auch sowohl als *e-fis-e* und als auch als *h-c-h* in der halbtönigen Variante (Abb. 6-42).

<sup>90</sup> Sopart, *Boccanegra*, S. 114.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> Vgl. Partitur S. 143 f. bzw. Klavierauszug S. 88.

Doge:  
(tra sè)

(Ah! se la spe-me, o ciel cle-men-te, ch'or sor-ri-de al-l'al-ma mi-a, fos-se

so-gno!..e-stinto io si-a del-la lar-va, del-la-lar-vaal di-spa-ri!

Abb. 6 – 42 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Eine strukturelle Beziehung zwischen Amelias Motiv und dem des Dogen in dem späteren Abschnitt ist trotz des rhythmischen Unterschiedes nachzuvollziehen; es sei ebenfalls auf den auch hier betonten Beginn ohne vorangehende Pausen hingewiesen.

Die Konnotation mit dem Schmerz ist hier nur in einem geringen Maße, d.h. nur als Komponente der klagenden Sorge, wahrzunehmen, die sich in dem die Angst vor Enttäuschung artikulierenden Text des Dogen jedoch deutlich zu erkennen ist. Im Sujet erleben wir das Gespräch zwischen Amelia und dem Dogen, in welchem sich herausstellt, dass Amelia das einst verlorene Kind Simones ist. Dieselbe Stelle wurde in der vorliegenden Arbeit bereits in Zusammenhang mit dem diatonischen tonumschreibenden Kreismotiv, das hier als gleichzeitige Sechszehntel-Begleitfigur der Celli dargestellt ist, zitiert (Abb. 5-46) und dabei aufgezeigt, dass das tonumschreibende Kreismotiv hier mit dem inneren In-sich-Kreisen der Gedanken als einer der Konnotationen mit dem besagten satztechnischen Phänomen in Erscheinung trat. Diese innerlich kreisenden Gedanken betreffen eine bangend-hoffende Haltung von Simone, die Angst vor Fehlschlag: Wäre die Hoffnung, die jetzt seiner Seele zulächelt, ein Trug – sagt er –, soll er tot sein, nachdem die Illusion endete („Ah se le spe-me, o ciel clemente, ch'or sorrìde all'alma mia, fosse sogno! estinto io sia della larva al disparir!“). Doch nicht nur die Klage und die Sorge, sondern auch die Bitte dringt, auch hier, in Form von Anflehen um Wahrwerden der Hoffnung durch; man beachte auch den Wortzusammenhang, der sich einer Bitte an das Schicksal, an Gott als adäquat erweist: „o ciel clemente“: „oh, gnädiger Himmel“.

## 7 Ausblick. Darstellung bisheriger Resultate als Basis weiterer Erforschungen

Im Sinne der bislang verwendeten methodischen Darlegung sei in diesem Kapitel auf weitere drei satztechnische Phänomene hingewiesen, die laut bisherigen Beobachtungen der Autorin der vorliegenden Arbeit in Verdis Schaffen zu einem großen Teil mit Konnotationen in Erscheinung treten. Die somit auf den Daktylos, auf eine anapästische Formel mit halbtönig aufsteigender melodischer Wendung sowie auf die Sextakkordketten Bezug nehmenden Erläuterungen sollen hier nicht als Endergebnisse, sondern als bislang festgehaltene Resultate der nicht vollendeten Untersuchungen der Autorin der Arbeit dargestellt werden. Die stellenweise dennoch beziehungsreiche Veranschaulichung dieser noch auf eine detaillierte Ausarbeitung wartenden satztechnischen Phänomene spiegelt die Vielfältigkeit der in ihnen verborgenen Fragen und Möglichkeiten wider; sie schildert Indizien und fungiert zugleich als Plädoyer für ein künftiges eingehendes Eruiere der satztechnischen Phänomene, deren weitgehende Analyse hinsichtlich ihrer Konnotationen zu weiteren und fundierten Ergebnissen bezüglich Verdis Kompositionstechnik führen könnte.

### 7.1 Der Daktylos und seine Varianten

Weitere Resultate könnte die eingehende Erforschung von bestimmten rhythmischen Gebilden in Verdis Schaffen liefern, die grundsätzlich den Daktylos bzw. mit diesem in Verwandtschaft stehende Gestalten betreffen. Der Faktor Rhythmik kann sich für die Herausbildung des Ausdruckes in einem musikalischen Kontext gerade in der Beziehung von Konnotationen von satztechnischen Phänomenen mit außermusikalischen Zusammenhängen im Verdischen Schaffen als relevant erweisen<sup>1</sup>. Nachdem Frits Noskes diesbezügliche Forschungen die Wichtigkeit und die Geltung der dargestellten drei anapästischen Formeln zur Todesthematik erkennen ließen, könnte sich eine unter anderem auch bei der Todesthematik ansetzende weitere Untersuchung im Bereich Rhythmik als fruchtbringend herausstellen<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> „Daß die Affekte, von denen die handelnden Personen einer Verdi-Oper bewegt werden, zu gestischer Äußerung drängen [...], erscheint als dramaturgische Kehrseite eines Sachverhalts, dessen technische Begründung in der Tatsache liegt, daß Verdi primär ein Genie des musikalischen Rhythmus gewesen ist“. Carl Dahlhaus: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München (Piper) <sup>2</sup>1984 (<sup>1</sup>1982), S. 83.

<sup>2</sup> Innerhalb von *Simon Boccanegra* verweist Andreas Sopart auf eine weitere Gestalt von einem Trauermarsch-Rhythmus, der auftaktartig und mit zusätzlicher Punktierung an mehreren Stellen des 3. Akts

In diesem Sinne fallen Rhythmen auf, die sich im 4/4-Takt am Beginn einer kürzeren oder auch längeren musikalischen Einheit als Halbenote (ggf. mit einem Auftakt) konkretisieren und in der zweiten Takthälfte entweder mit zwei gleichmäßigen Vierteln oder, wie dies oft der Fall ist, mit punktiertem Viertel und einem Achtel fortgesetzt werden. Die Fortsetzung kann dabei auch in einer sonstigen Form verschiedener Notenwerte – wie z.B. in einer weiteren Halbenote oder einem Viertel mit punktiertem Achtel und einem Sechzehntel – erfolgen.

Der Daktylos ist mit den sonstigen beschriebenen Typen insofern verwandt, als die erste Hälfte des Gebildes lang und betont bleibt, während sich die zweite Hälfte anders konkretisiert. Diese am Beginn einer musikalischen Phrase stehenden Rhythmen und ihre diminuierten Varianten scheinen mit der Verknüpfung von Themenkreisen, denen eine Art Festlichkeit, Gravität beiwohnt, besonders oft in Erscheinung zu treten, so z.B. häufig bei der Erwähnung von Gott<sup>3</sup> oder bei jener des Todes. Von einem Quinario-Typ als zweitaktiger Gestalt im 4/4-Takt mit Halbe, punktiertem Viertel und Achtel im ersten Takt und Halbe, Viertel und Viertel-Pause im zweiten Takt – d.h. von einem solchen Gebilde, dessen erste drei Werte im ersten Takt mit einem der gerade oben beschriebenen Varianten übereinstimmt – stellt schon Friedrich Lippmann fest, dass es bei Verdi „von *Nabucco* bis zu *Aida* gern zu Gebeten und feierlichen Gesängen“<sup>4</sup> verwendet werde.

Sehr interessant ist aber, dass, während diese rhythmische Konstellation mit Halbe und punktiertem Viertel mit Achtel, sich vermehrt mit Gebeten verbinden lässt (oft als

---

auffindbar sei. Vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 186. Auf einen weiteren Rhythmus, den der Autor ebenfalls als Rhythmus „im Charakter eines Trauermarsches, aber ohne Auftakt“, ebd., definiert, wird an späterer Stelle des gegenwärtigen Kapitels noch kurz Bezug genommen.

<sup>3</sup> Herrmann führt – als Unterstreichung davon, dass ähnliche Situationen sogar in zeitlich weiter auseinanderliegenden Opern ähnliche Musik hervorbringen – die diminuierten Formen von beiden Typen mit Anfangsviertel und Achteln (bzw. punktiertem Achtel mit Sechzehntel) vom Chor der Nonnen aus *I Lombardi* und *Il trovatore* an, mit der Anmerkung, dass ihre Rhythmik bis auf den kleinen Unterschied bezüglich der Punktierung in *I Lombardi*, identisch sei. Vgl. Herrmann, *Religion*, S. 138.

<sup>4</sup> Friedrich Lippmann: „Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, III. Teil, in: Ders. (Hrsg.) unter Mitwirkung von Volker Scherliess und Wolfgang Witzemann: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X (= Analecta Musicologica, Bd. 15)*, Köln (Arno Volk Verlag Hans Gerig KG) 1975, S. 298-333, hier S. 305. Der Autor, der diesen rhythmischen Typus im Kontext der von ihm selbst gestellten Fragen: „Werden im italienischen Ottocento bestimmte Affekte bestimmten musikalisch-rhythmischen Typen zugeordnet? Kann man gar von der Bindung bestimmter Affekte an bestimmte Versarten in der Komposition sprechen?“ ebd., S. 304, anführt, merkt allerdings gleich nach dem oben zitierten Hinweis auf Verdis Gebrauch der rhythmischen Gestalt „zu Gebeten und feierlichen Gesängen“ an: „Aber das ist sozusagen seine Privatangelegenheit.“ Ebd., S. 305. Die Verneinung des Autors der vorhin selbstgestellten Frage kann sich zwar im Allgemeinen auf die Opernliteratur im italienischen Ottocento beziehen, wenn er feststellt, dass „wohl kaum jemand erwarten [kann], daß [...] die Teilfrage nach einer seitens der Komponisten erfolgenden Bindung bestimmter Affekte an bestimmte Versarten im ganzen [...] positiv beantwortet werden kann. Von einer derartigen Bindung kann wirklich keine Rede sein“, ebd., S. 305. Dass diese Art Verknüpfung jedoch ausgerechnet bei Verdi – wenn auch als „Privatangelegenheit“ – dennoch der Fall sein kann, wird also auch durch die Untersuchungen des Autors nicht ausgeschlossen.

zumeist in Nummeropern als Nummertitel angegebene *Preghieras*) oder in Zusammenhang mit Gott ansprechenden und an ihn gerichteten Aussagen mit sakralem Inhalt vorkommt, der „rein“ daktylische Rhythmus eher in Todeskontexten ersichtlich wird. Die erwähnten an Gott gerichteten Aussagen mit sakralem Inhalt können auch ohne einen konkret das Flehen repräsentierenden Titel (jedoch oft mit einem Handlungshinweis in der Partitur) in Erscheinung treten, die im Folgenden als „Quasi-Gebete“ bezeichnet werden. Nichtsdestotrotz vermischen sich die Typen vor allem in der späten Schaffensperiode – wo der Daktylos teilweise auffallend häufig in Zusammenhang mit religiösen Werken vorkommt –, aber auch während des ganzen Schaffens von Verdi, und ließen damit in einer lediglich bis zu dem Grad betrachteten wie der oben skizzierten Differenziertheit das Festhalten einer auch nur bedingt konsequenten Folgerichtigkeit – zumindest in diesem Stadium der diesbezüglichen Untersuchungen der Autorin der vorliegenden Arbeit – keineswegs zu.

Bei einer Untersuchung der mit dem Daktylos zusammenhängenden rhythmischen Gebilde wäre bezüglich ihrer möglichen Konnotationen eine solche differenzierte Erforschung, die auch auf die Unterscheidung von rein instrumentalen bzw. von auch gesungenen (bzw. rein gesungenen) Rhythmen Rücksicht nimmt, erstrebenswert, da im Falle von rhythmischen Gebilden in Vokalkompositionen der Sprachrhythmus von Worten und Wortteilen nicht ohne Einfluss auf die musikalisch-rhythmische Gestaltung sein kann.

Wie auch Noske darauf hinweist, kann sich dieselbe modellhaft funktionierende Gestalt dennoch auch mit mehreren verschiedenen außermusikalischen Inhalten verknüpfen<sup>5</sup> – und so konnte es auch bei den meisten satztechnischen Phänomenen im bisherigen Verlauf der vorliegenden Arbeit beobachtet werden. Dies würde auch bei einer gründlichen und differenzierten Erforschung von rhythmischen Gestalten und ihren Konnotationen in Verdis Werk gelten.

Um nur einen Aspekt als weitere Konnotation – allerdings immer noch in Verbindung mit dem genannten zusammenfassenden Begriff des Feierlichen<sup>6</sup> – zu erwähnen, sei hier auf den besagten rhythmischen Typus mit Halbenote, punktiertem Viertel und Achtelnote auch in rühmend-würdigenden, Beifall spendenden, auch würdevoll

---

<sup>5</sup> Noske, *Signifier*, S. 172.

<sup>6</sup> Als Hinweis aus der Fachliteratur soll hier wenigstens in Bezug auf ein Beispiel von vielen, erwähnt werden, dass in Zusammenhang mit der Stelle „Salve, o Macbetto“ (zum Fundort vgl. anschließende Anmerkung) mit dem Rhythmus von Halbe mit punktiertem Viertel und Achtel am Beginn, die feierliche Sprache der Hexen bei ihren Prophezeiungen (im Gegensatz zu ihrem sonstigen Gerede) von Caroline Lüderssen – auch in Zusammenhang mit Harold Powers bzw. August Schlegel – unterstrichen wird. Vgl. Lüderssen, *Shakespeare-Opern*, S. 115.

grüßenden Kontexten – sehr häufig mit „Viva“ oder „Salve“ – hingewiesen<sup>7</sup>. Auch in *Simon Boccanegra* hören wir im letzten *Allegro assai vivo*-Chor am Ende des Prologs die punktierte diminuierte Form als „Viva Simon“<sup>8</sup>. In den einleitenden Takten des Orchesters zu diesem letzten Chor erscheint zwar mit ziemlicher Auffälligkeit auch die „einfache“ diminuierte Form des Daktylos, d.h. ohne Punktierung<sup>9</sup>, die in diesem Sinne auch noch mit der Feierlichkeit in Zusammenhang gebracht werden kann. Im Gegensatz kann dazu kann der gleichen diminuierten Form des daktylischen Rhythmus im Orchestervorspiel zum Prolog, in dem sie auch mit konstanter „Hartnäckigkeit“ in Erscheinung tritt, viel weniger eine feierliche Gesamtatmosphäre zugeschrieben werden<sup>10</sup>.

<sup>7</sup>Schon in *Il finto Stanislao (Un giorno di regno)* hören wir vom Chor einen dem Hochzeitspaar geltenden Jubel als „Vivan gli sposi“ mit dem besagten Rhythmus, vgl. Klavierauszug S. 367; „Viva Gusmano!“ hören wir vom Chor im zweiten Akt von *Alzira*, vgl. Klavierauszug S. 56 sowie „Al prode Gusman, plauso mercè!“ im dritten Akt von derselben Oper, vgl. Klavierauszug S. 187 f.; „Salute ad Ezio!“ im zweiten Akt von *Attila*, vgl. Klavierauszug S. 145; „Viva Giovanna!“ erklingt im dritten Finale von *Giovanna d’Arco*, vgl. Klavierauszug S. 205; „Viva Nabucco!“ (mit Doppelpunktierung) im ersten Finale von *Nabucodonosor*, vgl. Klavierauszug S. 79; „Salve, guerrieri“ in *La Battaglia di Legnano*, vgl. Klavierauszug S. 30; „Viva Stiffelio“ im ersten Akt von *Stiffelio*, vgl. Klavierauszug S. 57; „Salve, o Macbetto“ hören wir im ersten Akt von *Macbeth*, vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 26 f. sowie „Salve, o Re!“ singen Macduff und der Chor im letzten Finale von derselben Oper, vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 388; „Viva Riccardo!“ im ersten Finale von *Un ballo in maschera*, vgl. Klavierauszug S. 114; „Vive Guy Montfort, viceroi de Sicile!“ (mit Auftakt) singt Thibault in durchgehenden Rhythmen von diesem Typus im ersten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*, vgl. Klavierauszug S. 21; und schließlich hören wir auch mit dem besagten rhythmischen Gestalt am Beginn das „Viva il Leon di San Marco“ vom Chor im dritten Akt von *Otello*, vgl. Klavierauszug S. 211. Die in der Erstfassung von *Simon Boccanegra* von 1857 mehrmals erklingende Formel von „Viva Simon“ bzw. „Vittoria!“ und „Doge a te gloria“ sowie damit in engem Zusammenhang stehende Abschnitte mit gleichem Rhythmus haben ebenfalls eine Halbe mit punktiertem Viertel und dazugehörigem Achtel (bei „Vittoria!“ mit einem Achtel-Auftakt), vgl. Klavierauszug (1857) S. 98 ff., 204 ff., 208 f. und 232. Mit feierlichen oder Würde andeutenden inhaltlichen Kontexten verwandt zu sein scheint auch der Gerechtigkeit fordernde Chor mit „Giustizia“ bei diesem rhythmischen Muster (hier auch mit Auftakt) im ersten Finale der Erstfassung, vgl. ebd., S. 138 mit Auftakt von S. 137; auffallend ist auch der folgende Einsatz mit dem gleichen Rhythmus bei „Del ciel della terra l’anatema“, vgl. ebd., S. 139 f.

<sup>8</sup> Vgl. Partitur S. 71 f. bzw. Klavierauszug S. 43 f. Für die diminuierte Form sei noch auf ein weiteres Beispiel als den Hymnus *Cantica, Inno delle Nazioni* mit zwei das Wort „Gloria“ enthaltenden Zusammenhängen (wie „Gloria pei cieli altissimi“ bzw. „Gloria, i venturi popoli ne cantin la memoria“) hingewiesen. Vgl. Klavierauszug S. 14, T. 36 bzw. S. 17, T. 57.

<sup>9</sup> Vgl. Partitur S. 67 ff. bzw. Klavierauszug S. 42. Die diminuierte Form des Daktylos in einem ähnlichen Kontext, bei Hochpreisen, ist noch z.B. auch im *Marcia* des dritten Akts von *Giovanna d’Arco* als „Viva la mira vergine“ zu finden, vgl. Klavierauszug S. 186 oder auch als „Macbetto e Banco vivano!“ im ersten Akt von *Macbeth*, vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 30.

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch die Beschreibung von Gerhartz, der durch die Achtelbewegungen am Beginn „die spezielle Atmosphäre des Spiels“ sowie „den spezifischen Gestus seiner Erzählweise“ sieht. Leo Karl Gerhartz: „Spiele, die Träumen von Menschen nachhängen. Das dramaturgische Vokabular des Verdischen Operntypus, entschlüsselt am „Prologo“ des *Simone Boccanegra*“, in: *Musik-Konzepte 10, Giuseppe Verdi*, München (text + kritik) 2001, zweite, revidierte Auflage, S. 28-38, hier S. 30. Der Autor vergleicht die Bewegung der Orchestereinleitung mit einem „‘Es war einmal’ am Anfang eines Märchens“, ebd., S. 31. Als „ein wiegender, offenkundig auf das Meer bezogener Rhythmus“, Gerhard, *Verdi, Hiller*, S. 78, wird diese Rhythmik von Anselm Gerhard beschrieben, der in mehrfacher Hinsicht eine Ähnlichkeit zwischen dem von Verdi 1881 neu komponierten Orchestervorspiel im Prolog und einer kleinen, Ferdinand Hillers Ehefrau gewidmeten Komposition aus dem Jahre 1877 artikuliert, vgl. ebd., besonders S. 76-78. Das Eröffnungsthema am Beginn der Oper habe laut Noske „a remarkably lyrical character“, Noske, *Signifier*, S. 230, und der Autor fügt hinzu und verdeutlicht auch durch Notenbeispiele, dass in einem Mörike Lied die praktisch gleiche Melodie von Hugo Wolf verwendet wurde (die er, nach Vermutung von Noske, anlässlich der Wiener Aufführung von *Simon Boccanegra* um 1882 oder durch die *Liszt-Paraphrasen* von *Simon Boccanegra* kennengelernt haben könnte, vgl. ebd.).

Die Gestalt mit einer Halbenote und einer Punktierung oder Doppelpunktierung der folgenden Viertelnote mit dem entsprechenden Achtel- bzw. Sechszehntelwert, die in Verdis *I Lombardi*<sup>11</sup> als Beginn eines Gebets (betitelt als *Preghiera*) erklingt (Abb. 7-1), lässt sich nicht nur an weiteren Anfängen von in der Oper mit Religiosität in Zusammenhang stehenden Aussagen beobachten wie „Te, Vergin santa, in voco“<sup>12</sup> direkt davor, „O madre, dal cielo soccori al mio pianto“<sup>13</sup> (ebenfalls in Giseldas Stimme) im zweiten Finale sowie „Gerusalem!...Gerusalem!...“<sup>14</sup> am Beginn des dritten Akts, sondern auch bereits in Verdis vorangehender Oper in *Nabucodonosor* („Immenso Jeovha“)<sup>15</sup>. Der Rhythmus verknüpft sich jedoch auch in Verdis späteren Werken mit dem Beginn von Gebeten oder Quasi-Gebeten. Demgemäß ist er in diesem Zusammenhang auch im Prolog von *Attila*<sup>16</sup> (Abb. 7-2), im dritten Akt von *Luisa Miller*<sup>17</sup> (Abb. 7-3), des Weiteren in *Aroldo*<sup>18</sup>, in *La forza del destino*<sup>19</sup>, in *Aida*<sup>20</sup> und in *Laudi alla Vergine Maria*<sup>21</sup> aus den *Quattro pezzi sacri* zu finden.

Abb. 7-1 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1

<sup>11</sup> Vgl. Klavierauszug S. 85, T. 10 auf der Seite.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., T. 6 auf der Seite.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 200, T. 1 (mit Auftakt) auf der Seite.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 219, T. 4 auf der Seite.

<sup>15</sup> Vgl. Partitur, S. 464 bzw. Klavierauszug, S. 316, T. 123.

<sup>16</sup> Vgl. Partitur S. 106 bzw. Klavierauszug S. 54, T. 64.

<sup>17</sup> Vgl. Partitur S. 415 bzw. Klavierauszug S. 357, T. 2. Der Beginn der Szene stellt ein Beispiel für den Rhythmus mit Halbe und punktiertem Viertel mit Achtel dar, während der Einsatz von Luisa mit ihrem Quasi-Gebet („Ah! l’ultima preghiera in questo caro suolo...“) die diminuierte Form von Viertel und punktiertem Achtel mit Sechszehntelwert präsentiert.

<sup>18</sup> Vgl. Klavierauszug S. 206, T. 7 auf der Seite (*Andante mosso*).

<sup>19</sup> Vgl. Partitur S. 212 bzw. Klavierauszug S. 122, Ziff. D.

<sup>20</sup> Vgl. Partitur S. 71 bzw. Klavierauszug S. 56, Ziff. D.

<sup>21</sup> Es sei hier auf mehrere Stellen, die den jeweiligen Beginn von neuen musikalischen Abschnitten in der Komposition jeweils nach einer Pause darstellen, vgl. Partitur Carus, S. 54, T. 1 sowie T. 9; S. 55, T. 15; S. 56, T. 48; S. 57, T. 65.

Coro

Bassi I Bassi II

*p* *p*

Lo - de al Si - nor! Lo - de al Si - gnor!

*pppp*

Abb. 7–2 G. Verdi, *Attila*, Prolog

**Grave** (♩ = 76)

Organo nell'interno della Chiesa

*f*

Abb. 7–3 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

Die diminuierte Form – d.h. ein Anfangsviertel und eine punktierte Achtelnote mit dem dazugehörigen Sechszehntelwert in der Dauer des halben Taktes – findet sich als beginnender Rhythmus von Gebeten und Quasi-Gebeten in *I due Foscari*<sup>22</sup> (Abb. 7-4), in *Attila*<sup>23</sup> (Abb. 7-5), in *Luisa Miller*<sup>24</sup> (Abb. 7-6), in *La Battaglia di Legnano*<sup>25</sup>, in *Aida*<sup>26</sup> und in *Falstaff*<sup>27</sup> (wobei bei Letzterem von ernsthafter Religiosität nicht gesprochen werden kann<sup>28</sup>).

<sup>22</sup> Vgl. Partitur S. 171, T. 70 bzw. Klavierauszug S. 65, T. 2 nach Ziff. 5.

<sup>23</sup> Vgl. Partitur S. 214 bzw. Klavierauszug S. 119, T. 63.

<sup>24</sup> Vgl. Klavierauszug S. 357, T. 12, Beginn der Singstimme.

<sup>25</sup> Vgl. Klavierauszug S. 231, T. 1 auf der Seite (mit Auftakt von S. 230).

<sup>26</sup> Vgl. Partitur S. 267, T. 1 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 206, T. 1 auf der Seite.

<sup>27</sup> Vgl. Partitur S. 409 bzw. Klavierauszug S. 271, Ziff. 43 (*Un poco meno*).

<sup>28</sup> Dennoch gelangt auch Manfred Osten zu der Feststellung, dass eine geistliche Stimmung an dieser Stelle der Oper kurzfristig präsent ist. „Die Partitur antwortet hier [...] auf die Anrufung Gottes [...] mit einem musikalischen Wortspiel des reumütigen Falstaff [...], indem er durch die absteigende Melodieführung (Cis-H-A) und einen durch die Holzbläser imitierten Orgelklang die franziskanische Litaneiformel zitiert und der Buffa hier plötzlich einen liturgischen Charakter verleiht.“ Manfred Osten, „Personen-Charakteristik durch Versmetren. Verdis Falstaff als Klangrede“, in: Krellmann und Schläder (Hrsg.), *Wirklichkeit*, S. 253-260, hier S. 257.



**Andante agitato**

Non ma - le-dir - mi, o pro - - de,

Abb. 7-4 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2

Coro di Vergini e Fanciulli interno e lontano:

**Largo** ♩ = 76

Vie - ni... Le men - ti vi - si - ta, o spir - to cre - a - tor

Abb. 7-5 G. Verdi, *Attila*, Akt 1

Luisa

Ah! l'ul - ti-ma pre - ghie - - ra

Abb. 7-6 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

In *Simon Boccanegra* lässt sich dieser Typus mit punktierter zweiter Hälfte wie folgt beobachten:

Bei einem religiösen Bezug hören wir diesen Rhythmus in der ersten Form mit Halbe, punktiertem Viertel und einem Achtelwert im ersten Akt erklingen – wengleich nicht als Anfangsrhythmus eines Gebets oder Quasi-Gebets, aber als Anfangsrhythmus von einem neuen Satz mit Pausen davor. Als Fiesco dem jungen und verliebten Gabriele Adorno von Amelias Herkunft erzählt, will Adorno trotzdem um die Hand des waisen Mädchens anhalten. Auf die Frage, ob Fiesco ihm Amelia nun geben würde, lautet seine Antwort in einer kurzen Aussage: „In terra e in ciel!“ („Auf Erden und im Himmel!“); dieser Satz stellt

den besagten Rhythmus mit einem Viertel-Auftakt dar<sup>29</sup> (Abb. 7-7). Bemerkenswert ist, dass in der Partitur der Hinweis *solenne* steht, was wiederum für die bereits oben erwähnte festliche Haltung in Zusammenhang mit dem rhythmischen Typus spricht.

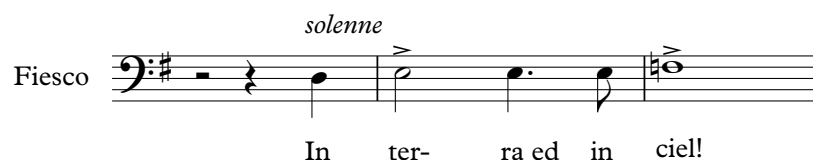


Abb. 7 – 7 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

Der Zusammenhang der diminuierten Version mit Himmel und Gott wird im Duett von Simone und Amelia im ersten Akt ersichtlich<sup>30</sup>, nachdem die beiden in der Freude über die unerwartete Vater-Tochter-Verwandschaft die Glückseligkeit besingen, die nur der Himmel kenne („Soltanto note al ciel“) – und dabei der besagte Rhythmus gleichzeitig mit dem Wort „ciel“ seinen Anfang nimmt.

Im Todes-Kontext verdeutlicht sich der erste rhythmische Typus mit Halbe, punktiertem Viertel und einem Achtel, wenn Paolo – bevor er am Anfang des zweiten Akts das tödliche Gift in die Tasse leert – den Dogen erreichenden Schicksalsschlag andeutet („Qui t’abbandono al tuo destino in quest’ora fatale...“)<sup>31</sup>. Sowohl am Anfang des Satzes ist die besagte rhythmische Gestalt mit einer Halbenote und der punktierten zweiten Hälfte zweimal hintereinander hörbar als auch am Ende vor dem Wort „fatale“ vorhanden (Abb. 7-8). Erst einige Zeit später, im Gespräch zwischen Paolo und Fiesco, stellt Paolo die Frage, die auf eine (durch den Dogen veranlasste) Enthauptung von Fiesco zielt: „Di Fiesco la testa il tiranno segnata non ha?“<sup>32</sup>. Auch dieser Satz – in welchem ja vom Tod gesprochen wird – wird von Paolo mit dem besagten Rhythmus, angereichert mit einen kurzen Sechzehntelauftakt, angefangen (Abb. 7-9).

<sup>29</sup> Vgl. Partitur S. 125 bzw. Klavierauszug S. 75. Die Wichtigkeit des Wortes „ciel“ wird durch einen hinzugesetzten Akzent und einen Trugschluss hervorgehoben.


<sup>30</sup> Vgl. Partitur S. 162 bzw. Klavierauszug S. 97. In den viermal Zweitakten hören wir diesen eine Phrase anfangenden Rhythmus dreimal, bevor die Harfe, bei einer plötzlich sparsameren Instrumentation durchdringend, die Himmelsnähe repräsentiert.

<sup>31</sup> Vgl. Partitur S. 249 bzw. Klavierauszug S. 153.

<sup>32</sup> Vgl. Partitur S. 254 bzw. Klavierauszug S. 156.



anzumerken, dass der letzte Viertelwert in dieser Gestalt nur im ersten und im letzten seiner genannten Beispiele<sup>39</sup> vorhanden ist. So erklingt es zwar bei Simonos „Ach! ch’io respiri l’aura...“<sup>40</sup> sowie bei den letzten Worten „Pace per lui!“<sup>41</sup>, aber nicht bei Fioscos „sento rampogna atroce“<sup>41</sup> sowie Simonos „Tutto finisce“. Eigentlich gehört er jedoch dem rhythmischen Muster im Kontext einer Todes-Andeutung auch nicht unbedingt an: ohne den letzten Viertelwert stellt es genau die diminuierte Variante der punktierten Form des – in der vorliegenden Arbeit ursprünglichen – Daktylos´ dar<sup>42</sup>.

Zur rhythmischen Gestalt im Versfuß des Daktylos lässt sich im gegenwärtigen Stadium der Untersuchungen Folgendes festhalten: Der Rhythmus  verbindet sich häufig mit musikalischen Verwirklichungen von Situationen, die einen religiösen Bezug haben bzw. den Todeskontext darstellen – bereits von der frühen Schaffensperiode an. Ähnlich zu den weiter oben angeführten rhythmischen Gebilden kann sich auch der Daktylos sowohl als Anfangs-Rhythmus (aber auch als mitten in einer musikalischen Phase als auffallend häufig vorkommender Rhythmus) von Gebeten bzw. von Quasi-Gebeten konkretisieren als auch als Untermalung von Situationen, die auf irgendeine Weise dem Tod nahekommen oder sogar den direkten Vorgang des Todes illustrieren. So wird beispielsweise die auf das Beten animierende Passage der Leviten im ersten Teil von *Nabucodonosor*<sup>43</sup> von Daktylen durchdrungen (Abb. 7-10). Ganz ähnlich lässt sich die rhythmische Gestalt in der ersten Arie des zweiten Aktes von *Macbeth*<sup>44</sup> in einer Art Monotonie – die durch den in jedem zweiten Takt vorhandenen Rhythmus entsteht – beobachten (Abb. 7-11), wenn die Lady über Tote, Requiem und ewige Ruhe singt („Ai trapassati regnar non cale; a loro un *Requiem*, l’eternità!...“)<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Vgl. ebd. Sopart nennt die besagte Stelle anhand der Taktzahlen als T. 151-153 [Vgl. dazu Klavierauszug S. 213].

<sup>41</sup> Vgl. ebd. Sopart nennt die besagte Stelle anhand der Taktzahlen als T. 346 [Vgl. dazu Klavierauszug S. 225].

<sup>42</sup> Für die vom Autor angedeutete augmentierte Form des oben dargestellten Musters – die mit der oben in der vorliegenden Arbeit angeführten Daktylos-Variante korrespondiert – werden von ihm T. 410-413 [Simonos „Ma l’Eterno in tue braccia“, vgl. dazu Klavierauszug S. 231] sowie T. 423 f. [die letzten beiden Takte des kurzen orchestralen Zwischenspiels vor Simonos „Gran Dio, li benedici“] in der Sterbeszene angegeben, vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 186.

<sup>43</sup> Vgl. Partitur S. 43 ff. bzw. Klavierauszug S. 16 mit Auftakt von S. 15.

<sup>44</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 219 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 159.

<sup>45</sup> Der Tod wird hier wie ein religiöses Moment (durch die „ewige Ruhe“ und das „Requiem“) angesprochen, wobei Loschelder anmerkt, dass „das religiöse Moment Ausdruck eines antireligiösen Wesenszuges sein kann. Diese Möglichkeit findet Ausdruck im Monolog der Lady Macbeth zu Beginn des zweiten Aktes [...]. Weiter begegnet sie noch im Credo des Jago und im zweiten Finale des Otello.“ Loschelder, *Todesproblem*, S. 61 f.

Coro B.:

Leviti **Un poco meno mosso**

I can - di - di ve - li, fan - ciul - le, squar - cia - te, le sup - pli - ci brac - cia gri - dan - do le -  
 9 va - te; d'un lab - bro im - mo - cen - te la vi - va pre - ghie - ra è dol - ce pro - fu - mo gra - di - to al Si - gnor. Pre  
 18 gfa - te, fan - ciul - le! in voi del - la fie - re fa - lan - ge ne - mi - ca s'ac - que - ti il fu - ror!

Abb. 7–10 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 1

Lady Macbeth:

**Andante sostenuto** ♩ = 80

Ai tra - pas - sa - ti re - gnar non ca - le; a lo ro un *Re - qui - em*, l'e - ter - ni - tà!...

Abb. 7–11 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2

Auch das Quasi-Gebet „misericorde così sia teco Dio...“ des Massimiliano im vierten Akt von *I masnadieri*<sup>46</sup> stimmt seinen Anfang mit der rhythmischen Figur von einer Halbenote und zwei Viertelnoten an (Abb. 7-12). Bei „oh cielo! Pietà!“ der Gilda mit der Erwähnung Gottes in der Gewitterszene im dritten Akt von *Rigoletto*<sup>47</sup> ist ein weiteres Beispiel für den Daktylos zu sehen. Aber auch, wenn Gilda umgebracht wird (und zwar auch in dem Moment, in dem sie von Maddalena hereingelassen wird<sup>48</sup>) und somit der Tod in den inhaltlichen Kontext einfließt, erscheint im Chor das chromatische Motiv, das als ein in der gesamten Szene immer wieder zurückkehrendes Indiz des furchterregenden, unheilverkündenden Gewitters präsent ist und auch durch seine Pendelbewegung eine Bedeutung in der vorliegenden Arbeit erlangt hat. Es artikuliert dabei durchgehend den Rhythmus von einem Daktylos. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Auffassung von Michele Girardi, der den Daktylos – bzw. den Daktylos mit dem diesem

<sup>46</sup> Vgl. Partitur S. 441 bzw. Klavierauszug S. 253, T. 30.

<sup>47</sup> Vgl. Partitur S. 302 bzw. Klavierauszug S. 320, T. 235.

<sup>48</sup> Vgl. Partitur S. 318 f. bzw. Klavierauszug S. 332, T. 332-337.

folgenden Spondeus – an mehreren Stellen in *Rigoletto* beobachtet und diesem das dramatisch-musikalische Zeichen eines Omens des Untergangs zuschreibt<sup>49</sup>.

**Andante** ♩ = 80  
ponendogli la mano sul capo

Mass. Mi - se - ri - cor - de co - si sia te - co Di - o - - co - me il sei tu!

Abb. 7 – 12 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4

Die Anfangstöne jenes Quasi-Gebets im Chor der Nonnen, welchem im Finale des zweiten Akts von *Il trovatore*<sup>50</sup> sowohl die Thematik Gott als auch jene vom Tod nahesteht, stellen die diminuierte Form dar.

Die meisten Stellen bei Verdi, bei denen die Rhythmik von Motiven – welche sich entweder in relativ kurzer Zeit oder direkt hintereinander sowohl in den Singstimmen als auch der Orchesterpartie bemerkbar machen – den Daktylos artikuliert, werden wir in seiner *Messa da Requiem* vorfinden. Zwar scheint eine Bezugnahme sowohl für die Todes- als auch die Gottesthematik schon durch die Gattung selbst eine Möglichkeit zu sein um die Konnotationen des Daktylos zu erläutern, aber dennoch sei auch an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass ein mit den Daktylen am meisten in Verbindung zu bringende Überbegriff in erster Linie das Gravitätische, das Feierliche sein dürfte. Dies kann mehrere Teilaspekte implizieren, zu denen die oben in der Arbeit ansatzweise dargelegte Todes- sowie Gottesthematiken auch dazugehören. Weitere Beispiele in Verdis Schaffen legen jedoch weitere Zusammenhänge im Themenbereich des Gravitätischen nahe, was auch weiter unten bei *Simon Boccanegra* zu sehen sein wird. So kann das Gravitätische auch bei den Daktylen bei „Te decet hymnus, Deus, in Sion“<sup>51</sup> im *Requiem* erkannt werden: Der Text artikuliert

<sup>49</sup> Vgl. Girardi, *Thou wouldst make*, S. 172 f. Girardi deutet des Weiteren auch einen Zusammenhang mit Beethoven und dem Beginn des zweiten Satzes in seiner siebten Sinfonie mit dem gleichen rhythmischen Muster von einem Daktylos und einem Spondeus an und macht auf Verdis respektvolle Haltung Beethoven gegenüber aufmerksam. Ebd., S. 173.

<sup>50</sup> Vgl. Partitur S. 196 bzw. Klavierauszug S. 162.

<sup>51</sup> Vgl. Partitur S. 2 ff. bzw. Klavierauszug S. 3 ff.

neben dem religiösen Aspekt auch eine Feierlichkeit, eine festliche Stimmung im Lobgesang.

Auch die Episode *Dies irae*<sup>52</sup> lässt mit gleichen Notenwerten und der Verwendung von Imitationstechnik etwa „Daktylos-Felder“ gestalten, wo sowohl die eintaktige, direkte, ununterbrochene als auch eine zweitaktige Erscheinung des besagten Versfußes zu beobachten ist. Bemerkenswert ist bei „quia pius es“<sup>53</sup> im *Lux aeterna*, dass die Relation von einem längeren und zwei kürzeren Notenwerten vorläufig in zwei Dimensionen artikuliert wird: Die obere Ebene (vom Mezzosopran und der ersten Klarinette vorgetragen) äußert mit den Vierteln und Achteln die diminuierte Form, während im Tenor und im ersten Fagott (später in der zweiten Klarinette) die Daktylen als Halbe und zwei Vierteln erklingen. Das *Kyrie*<sup>54</sup> lässt die Permanenz des Versfußes nur im gut hörbaren Bass des Orchesters in diminuierter Form und als aus diatonischen und chromatischen Schritten konstituierte Linie erscheinen.

Eine weitgehende Präsentation von Daktylen wird durch die tiefsten Stimmen in *Recordare*<sup>55</sup> ersichtlich, wobei die – offensichtlich vom Schluss des vorangehenden *Rex tremendae* übernommene – rhythmische Gestalt an mehreren Stellen durch das Zusammenspiel der tiefen Streicher zustande kommt. Während die erste Hälfte der Episode zwar eine taktweise vorkommende, aber „gebremste“ Gestalt des Phänomens ausprägt, wird ab der zweiten Hälfte schon eine durchlaufende Ausformung bevorzugt – damit wiederum eine gewisse Monotonie hervorrufend. Auffallend sind die Daktylen in der diminuierten Form auch an der zweiten Textstelle von „Liber scriptus“<sup>56</sup>: in drei aneinander folgenden Phrasen hören wir sie von den Flöten, den ersten Violinen und den Bratschen. Womöglich noch dringlicher wirkt die rhythmische Gestalt in der Episode *Lacrymosa*<sup>57</sup>, wo das Muster von lang-kurz-kurz bereits durch den Anfangsrhythmus – wenngleich nicht wie meistens, in der ersten Takthälfte – wieder erkennbar ist. Auch die immer wiederkehrenden Erscheinungen der gleichen (verdurten) Melodie mit dem Textteil „Huic ergo“<sup>58</sup> präsentieren den gleicherweise auftretenden Rhythmus. Eine Anhäufung von diminuierten

---

<sup>52</sup> Vgl. Partitur S. 19, 21, 25 ff., 29 ff. bzw. Klavierauszug S. 24, 26, 28 f., 31 ff.

<sup>53</sup> Vgl. Partitur S. 200 bzw. Klavierauszug S. 186 f.

<sup>54</sup> Vgl. Partitur S. 5 ff. bzw. Klavierauszug S. 8 f. Eine durchgehende Daktylos-Rhythmik wird noch am Ende des Satzes (T. 130-131) verdeutlicht sowie in den etwa letzten Takten (T. 137-138), indem eine (eher aus spieltechnischen Gründen veranlasste) Modifikation des Ereignisses im Orchester den Daktylos in Erinnerung rufen kann.

<sup>55</sup> Vgl. Partitur S. 86 ff. bzw. Klavierauszug S. 78 ff.

<sup>56</sup> Vgl. Partitur S. 55 ff. bzw. Klavierauszug S. 47 f., T. 206-211.

<sup>57</sup> Vgl. Partitur S. 119 bzw. Klavierauszug S. 98.

<sup>58</sup> Vgl. Klavierauszug S. 103 ff. Sehr charakteristisch für die Hervorhebung der Daktylen sind die je nach einem halben Takt erfolgten imitatorischen Einsätze ab T. 657.

Daktylen hören wir beim Textteil „Pie Jesu Domine“ in T. 677-680; und auch in den nachfolgenden Takten ist der Daktylos präsent<sup>59</sup>.

Weitere und in Verdis Schaffen auch spätere Beispiele für den Zusammenhang von religiösem Kontext und Daktylen finden sich auf auffallende Weise in *Pater noster*<sup>60</sup> sowie mit deutlich weniger, dennoch etlichen Stellen im *Ave Maria*<sup>61</sup> der *Quattro pezzi sacri*. Erwähnt sei auch das „Ave Maria“ der Desdemona im vierten Akt von *Otello*, welches ebenfalls sowohl als Anfangs-Rhythmus als auch an der Textstelle „prega sempre e nell'ora della (morte)“ – sowie bei der nur instrumentalen Wiederholung des Motivs – die Anhäufung von Daktylen erkennen lässt<sup>62</sup>.

Es sei an dieser Stelle für weitere Erforschungen der hier ansatzweise aufgezeigten Beziehungen darauf hingewiesen, dass in Hinsicht auf den Ursprung von Verdis Verwendung von Daktylen einem möglichen Zusammenhang mit der Tradition des höfischen Schreittanzes, der Pavane nachgegangen werden könnte. Zahlreiche Pavanen-Beispiele belegen, dass in dieser Musik sehr häufig die Rhythmik mit Daktylen eine bedeutende Rolle spielt; auch im Bass vorhandene bzw. durch die Stimmen wandernde Daktylen (auch in diminuierten Formen) werden eindeutig erkennbar. Wenn es weiter oben angedeutet wurde, dass Verdis Stellen mit Daktylen und ihren diminuierten Varianten sowohl im Falle einer Konnotation mit dem Todeskontext als auch dem religiösen Kontext eine festliche, gravitatische Haltung zugeschrieben werden kann, so sei hier bemerkt, dass eine feierlich-gravitatische Haltung ebenfalls als charakteristisch für die Pavane angesehen werden kann<sup>63</sup>.

Die Schlusszene von *Simon Boccanegra* stellt eine Verflechtung der bislang besprochenen Typen dar, sodass man hier von einer Fusion der rhythmischen Gestalten sprechen kann. Auch diese Rhythmen verknüpfen sich durch die Handlungssituation und die

---

<sup>59</sup> Vgl. Klavierauszug S. 108.

<sup>60</sup> Auch hier ist die Häufigkeit von neu beginnenden musikalischen Phrasen (oft nach einer Pause) mit einem oder mehreren Daktylen am Anfang beachtlich. Vgl. Textteile „Santificato...“, Partitur S. 1 f.; „Avvenga il regno tuo...“, S. 3; „tua voluntasi faccia...“, S. 3 f.; „Padre, Padre...“, S. 5; „Divino Padre...“, S. 7 sowie 9; „Ancor ci guarda...“, S. 8 sowie 10; „Dell' infernal nemico...“, S. 8 f.; „Si che a te facciamo...“, S. 10.

<sup>61</sup> Vgl. auch hier die beginnenden Phrasen – allerdings nicht nach Pausen, aber nach Kommas im Text – von „gratia plena“, „Dominus tecum“ und „et benedictus“, Partitur, o. S. [S. 7].

<sup>62</sup> Vgl. Partitur S. 489 sowie 491 f. bzw. Klavierauszug S. 279 sowie 281.

<sup>63</sup> „Allgemein wird die P. als feierlich-gravitatisch charakterisiert“, Lexikonart. „Pavane“, in: *Riemann Sachlexikon Musik*, S. 718. Auch Sebastian Urmoneit weist auf den Pavanen-Ursprung des Daktylos-Rhythmus, der für Schuberts Klavierlied „Der Tod und das Mädchen“ sowohl am Beginn des Werks als auch in der Todesstrophe bestimmend ist, hin. „Die Mädchenstrophe kann als aria agitata, die Todesstrophe als Schreittanz in der Art einer Pavane und als Choralallusion gehört werden.“ Sebastian Urmoneit: „Untersuchungen zu Schuberts Klavierlied 'Der Tod und das Mädchen'“, in: *Musik-Konzepte 97/98, Franz Schubert Todesmusik*, München (text + kritik) Okt. 1997, S. 44-65, hier S. 55.



Texte mit Todes- bzw. Himmelsthematiken, die durch die letzten Äußerungen des sterbenden Dogen und des jungen Paares in Erscheinung treten.

Von dem Moment an, in dem der Doge, der sich des Endes seines Lebens bewusst ist und dies andeutend zu seiner Tochter „Tutto finisce, o figlia...“<sup>64</sup> singt – was musikalisch durch den ersten rhythmischen Typus in Diminuierung und eine konstante Tonhöhe unterstrichen wird –, ist der gesamte musikalische Kontext bis zum Einsatz des Chores von einer derart reichlichen Anwendung von Daktylen und seinen beschriebenen Varianten durchwebt<sup>65</sup>, dass dies die oben angedeutete Konsequenz bezüglich der Konnotation des besagten rhythmischen Musters auf jeden Fall als wahrscheinlich auffassen lässt.

Die Wiederaufnahme von auffälligen Daktylen wird musikalisch vom Orchester dargestellt: auch hier kann die Konnotation des besagten satztechnischen Phänomens erkannt werden, insofern als dies genau bei Simones Sterben geschieht. Der Handlungshinweis in der Partitur beschreibt – als Vorgang seines Sterbens – ganz genau, dass er noch sprechen wolle, es jedoch nicht mehr vermöge; die Hände nochmals über den Kopf der beiden jungen Liebenden ausbreite und sterbe<sup>66</sup> (Abb. 7-13). Im Moment seines letzten Wortes („Maria!“) fangen die Streicher mit einer chromatischen Linie im Rhythmus des Daktylos an; dadurch wird der vorher beim Segen „Gran Dio, li benedici“ angefangene musikalische Gedanke wieder aufgenommen und hier fortgesetzt. In dem Sinne präsentieren die weiteren Takte ebenfalls Daktylen, wobei der letzte dieser Takte – wie es schon auch

---

<sup>64</sup> Vgl. Partitur S. 381 bzw. Klavierauszug S. 230.

<sup>65</sup> Der auf die erstaunte Frage von Amelia und Gabriele („Che parli?“) folgende nächste Satz Simones fängt mit der Rhythmik des ersten Typus bei den Worten „Ma l'Eterno in tue braccia, o Maria, mi concede a spirar...“ an (vgl. Partitur S. 383 bzw. Klavierauszug S. 231); diese Worte implizieren Gott und den Tod gleicherweise. In Simones Segen von Amelia und Gabriele („Gran Dio, li benedici...“, vgl. Partitur S. 384 f. bzw. Klavierauszug S. 232), welcher einem religiösen Kontext nahekommt, artikuliert das Orchester bemerkenswert viele Daktylen – die zunächst, aus Textgründen, eine andere rhythmische Verwirklichung der Singstimme begleiten, aber bald danach auch mit Simones Stimme zusammenfallen und sich bis zum Ende des Segens anhalten. Auffallend ist auch hier, dass die Daktylen mit dem jeweiligen Beginn der einzelnen musikalischen Phrasen – nach einer kürzeren oder längeren Pause – verknüpft werden. Bei der Antwort der beiden, Amelia und Gabriele, impliziert Amelias Text wiederum sowohl die Todesthematik („No, non morrai...“, vgl. Partitur S. 385 bzw. Klavierauszug S. 232) als auch die Himmelsthematik („Risponderà dal cielo pietade al mio dolor“ vgl. Partitur S. 386 f. bzw. Klavierauszug S. 233). Auch hier wird der erste rhythmische Typus in Diminuierung durch jeden Beginn der vier Phrasen der beiden jungen Charaktere ersichtlich. Simones Segen erscheint wieder (Gran Dio, li benedici“, vgl. Partitur S. 388 bzw. Klavierauszug S. 233), wobei der Daktylos sowohl im Orchester als auch in der Singstimme erneut hörbar wird (allerdings in einer im Takt umgekehrten Relation, die durch den erst in der zweiten Hälfte angefangenen Beginn den Daktylos in der Notenschrift als Anapäst erscheinen lässt). Auch die nächste Äußerung des Dogen, welche als Abschied von der Tochter wieder dem Todeskontext angehört („T'appressa, o figlia...io spiro...stringi...il morente...al cor!“; Partitur S. 390 f. bzw. Klavierauszug S. 234 f.), verdeutlicht an ihrem Beginn den ersten rhythmischen Typus in diminuerter Form. Dass die Wiederholung sowohl tonhöhenmäßig als auch rhythmisch einen divergierenden Fortlauf annimmt, jedoch ausgerechnet die Konstellation des ersten rhythmischen Typus beibehält, spricht für eine folgerichtige Signifikanz des rhythmischen Musters.

<sup>66</sup> Vgl. Partitur S. 399 bzw. Klavierauszug S. 245, Ziff. AA.

beim Segen des Dogen der Fall war – eine Diminuierung des ersten Typus enthält<sup>67</sup>. Dieser diminuierte erste Typus spielt dann bis zum Ende der Oper eine Rolle: Nachdem Fiesco den Tod des Dogen angekündigt hat und nun den Frieden im Tod erhoffenden Satz „Pace per lui pregate!“<sup>68</sup> hinzufügt, wird dabei am Beginn der erste Typus erkennbar. Ganz ähnlich in der in Quinten erfolgenden Antwort des Volkes: „Pace per lui! Pace per lui!“; zweimal kommt hier der diminuierte erste Typus im religiösen- wie Todeskontext zum Vorschein. Auch die akzentuierten „Seufzer“-Gesten kurz vor dem Schluss artikulieren ebenfalls eine Reihe des ersten Typus in Diminuierung.

(con voce quasi spenta egli vorrebbe parlare e non può; stende le mani di nuovo sul capo dei figli e muore)

Doge

Ma - ri - a!!!

*ppp* corda sola

Abb. 7 – 13 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

In Zusammenhang mit den hier angeführten rhythmischen Gestalten lassen künftige gründliche Untersuchungen, die die Erforschung von Konnotationen mit weiteren Themenbereichen wie patriotischen Aussagen, dem Aufruf zur Verteidigung der Heimat, oder der Heimatliebe – und in naher Verwandtschaft damit auch Aussagen zum Frieden – betrifft, ebenfalls auf sich warten. Ein Hintergrund mit einer feierlichen Haltung wäre auch diesen Konnotationen nicht fremd. In *Simon Boccanegra* hören wir den ersten rhythmischen Typus von Halbenote mit punktiertem Viertel und einem Achtel bei den Beginn (zumeist nach einer Pause) der – diese Themenbereiche implizierenden – Sätze „Pace non fora se pria l’un di noi non morra“<sup>69</sup> im Prolog; und den ersten rhythmischen Typus in der diminuierten Form bei „ei per Venezia supplica pace“<sup>70</sup>, „Guerra a Venezia!“ und „Adria e Liguria hanno

<sup>67</sup> Durch die doppelte Anwendung der Szene, insofern als die zweite Hälfte des Segens hier praktisch wortgetreu erneut erscheint und dadurch der Segen auch als Vorwegnahme der eigentlichen Sterbeszene fungiert, ist die zweifache Inhaltsvermittlung der Daktylen, d.h. einerseits der religiöse Zusammenhang, andererseits der Todeskontext, sehr deutlich nachvollziehbar.

<sup>68</sup> Vgl. Partitur S. 400 f. bzw. Klavierauszug S. 246.

<sup>69</sup> Vgl. Klavierauszug S. 32.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 103.

patria comune<sup>71</sup>, „O patria!, a qual mi serba...“<sup>72</sup> sowie „E vo gridando: pace!“<sup>73</sup> im ersten Finale. Auch kann diese rhythmische Gestalt – bzw. ihre diminuierte Form – des besagten ersten Typus sowohl in Verknüpfung mit dem Themenbereich der Heimat als auch mit dem des Friedens an mehreren Stellen im weiteren Schaffen von Verdi<sup>74</sup> beobachtet werden.

## 7.2 „Todesrhythmus“ als gleichzeitiger „Seufzer“-Gestus: Die anapästische Formel bei aufsteigendem Halbton mit der Wirkung von Doppelvorschlägen

Mit dem rhythmischen Aspekt überhaupt steht auch das nächste satztechnische Phänomen in Zusammenhang, das aber gerade durch seinen miteinbegriffenen melodischen Faktor ein teilweise differenziertes Bild von seiner „nur“ rhythmischen Variante darstellt. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die besagte Gestalt bei der zweiten Begegnung von Fiesco und Boccanegra im dritten Akt von *Simon Boccanegra*<sup>75</sup> hingewiesen (Abb. 7-14). Diese Gestalt, die von den Geigen und der Klarinette erklingt, spielt am Beginn des Dialogs der beiden Protagonisten, bis Boccanegra die Identität des (hier noch) dräuende Worte Aussprechenden erkennt („Fiesco!“), eine Rolle. Der drohende Charakter – verstärkt auch durch einen pochenden Rhythmus auf konstanten Tonhöhen von weiteren Instrumenten – ist hier unverkennbar präsent und sicherlich in erster Linie wirksam; Fiesco ist ja nun gekommen, um seinem alten Racheschwur nachzukommen. „Ganz alttestamentarisch tönt seine Stimme, wie Hammerschläge klingen seine Aussagen und dazu erlöschen die Lichter der Stadt“<sup>76</sup> – steht bei Dennig-Jaschke. Gleichzeitig sei man schon hier auf den aufsteigenden Sekundschrift hingewiesen, dessen zweite Tonhöhe dann repetiert wird.

---

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 138. Dem Satz schließt sich die Aussage des Dogen „e vo griando: amor!“ mit Beginn desselben rhythmischen Musters an, wobei eine Art der angedeuteten Feierlichkeit als Sammelbegriff ebenfalls nachvollziehbar ist.

<sup>74</sup> Als Beispiele dafür seien folgende Stellen erwähnt: In Zusammenhang mit der Heimat: „Oh patria terra“ im ersten Akt von *Oberto*, vgl. Klavierauszug S. 37; „santo di patria“ im Prolog von *Attila*, vgl. Klavierauszug S. 16; „Cara patria, già madre e reina“ (mit Auftakt) im Prolog von derselben Oper, vgl. Klavierauszug S. 67; „Et toi, Palerme, ô beauté qu’ on outrage...“ im zweiten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*, vgl. Klavierauszug S. 94 bzw. 96; „ô noble patrie!“ (mit Auftakt) im dritten Akt von derselben Oper, vgl. Klavierauszug S. 260; „Adieu, mon pays...“ (mit Auftakt) im vierten Akt von derselben Oper, vgl. Klavierauszug S. 313 sowie „O mon pays!“ auf S. 325; „Per l’ infelice patria“ im ersten Akt von *Aida*, vgl. Klavierauszug S. 19. In Zusammenhang mit dem Frieden: „Pace apportar ci può“ im ersten Teil von *Nabucodonosor*, vgl. Klavierauszug S. 28; „Paix et pardon pour tous!“ im vierten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*, vgl. Klavierauszug S. 328; „Pace, perdono“ im zweiten Akt von *Aroldo*, vgl. Klavierauszug S. 157.

<sup>75</sup> Vgl. Partitur S. 359 ff. bzw. Klavierauszug S. 218 f., ab Ziffer N.

<sup>76</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 334.

(I lumi cominciano a spegnersi nella piazza, per modo che allo spirare del Doge non ne arderà più alcuno.)

Doge

Fiesco

scu - re ne - gò etc.

Qua - le ac -

cen - to? Fia ver?..

Lo u - di - sti un'al - tra vol - ta.

Abb. 7 – 14 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Frits Noske verweist hier, wie bereits erwähnt, auf den anapästischen Rhythmus als erste seiner Formel, die eine „death figure“ darstellen<sup>77</sup>. Der Autor beschreibt, dass wir den Anapäst hier zweifach hören: er erklinge in den Fagotten, Posaunen und Timpani [und auch den Bratschen sowie den tiefen Streichern, Anm. v. der Verf. der vorl. Arbeit] in Abwechslung mit den melodischen Formeln in demselben Rhythmus in den Streichern und der Klarinette<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Auch von Andreas Sopart wird der hier vorhandene Rhythmus mit zwei Zweiunddreißigsteln und akzentuiertem Viertel als „Todesfigur“ identifiziert, vgl. Sopart, *Boccanegra*, S. 181; ähnlich bei Cordell, der von Noskes „musical figure of death“ ausgeht, vgl. Cordell, *Orchestration*, S. 214 f., Notenbeispiel auf S. 216.

<sup>78</sup> Vgl. Noske, *Signifier*, S. 196. Eine kurze Korrektur zur Reihenfolge: Zuerst erklingt der Anapäst als melodische Formel in der Klarinette und in den Violinen (oberes System des Klavierparts in Abb. 7-14) und erst hinterher als nur rhythmische Formel in den weiteren genannten Instrumenten (unteres System).

Die rhythmische Gestaltung erfolgt hier also in zwei Schichten, bei denen die Tonhöhengestaltung Unterschiede aufweist: der anapästische Rhythmus ist einerseits bei konstanter Tonrepetition auf der Terz der *es*-Moll Tonika zu hören – so dass die Assoziation auf eine *marcia funebre* leicht entstehen kann –, andererseits aber als melodische Formel von aufsteigendem Halbton und Tonrepetition.

Nach der Andeutung dessen, dass anapästische Rhythmen mit melodischer Wendung eine zahlreiche Anwendung etwa in der gesamten Oper *Simon Boccanegra* finden, schreibt Noske: „The question of whether these melodic motifs also refer to death is difficult to determine; however, in a sombre drama like *Boccanegra*, it is equally difficult to disprove the connotation.“<sup>79</sup>

An diesem Punkt möchte der hier dargestellte Aspekt im *Ausblick* ansetzen. Bei grundsätzlicher Unterstreichung von Noskes bislang erforschten Resultate plädiert die Autorin der vorliegenden Dissertation dennoch für eine differenzierter ergänzte Erfassung denn einen klaren „Todesrhythmus“ bei jener Erscheinungsform der besagten Formel, die nicht lediglich den anapästischen Rhythmus erkennen lässt, sondern denselben mit einer steigenden melodischen Wendung sowie einer Tonrepetition verbindet. Wie weiter unten angeführte Beispiele mit dem besagten Rhythmus, aber gleichzeitig mit der melodischen Formel und Tonrepetition aus Verdis Schaffen verdeutlichen, ist in diesen Situationen nicht immer die Verknüpfung mit dem Tod naheliegend, sondern eher das Vorhandensein von etwas Bedrohendem, wovor die jeweiligen Protagonistinnen oder Protagonisten Angst haben. Infolge einer eingehenden Erforschung könnte nicht nur die mögliche Konnotation der Gestalt als Bedrohliches bzw. als Angst vor dem Bedrohlichen untersucht werden, sondern auch ihre Nähe zum Klage-Aspekt. Dies liegt in der aufgrund des melodischen Faktors vorhandenen satztechnischen Nähe an aufsteigende „Seufzer“ sowie in gewisser Weise auch an „Vorschlag-Seufzer“ begründet. Diese beiden „Seufzer“-Phänomene stellen ihrerseits solche einzelnen Komponenten von Verdis Klage-Vokabular dar, deren umfassende werkübergreifende Untersuchung ebenfalls in eine perspektivische Aussicht gestellt werden könnte. Die beiden „Seufzer“-Formel seien hier – als kurze Ellipse vor der weiteren Betrachtung der besagten anapästischen Gestalt mit gleichzeitiger kurzer aufsteigender melodischer Wendung – lediglich in zwei sehr kurzen Exkursen erwähnt:

---

<sup>79</sup> Noske, *Signifier*, S. 197.

Wenn Julian Budden feststellt, dass „die Violinseufzer bei *Cujus animam* [...] im Verbanntenchor der revidierten *Macbeth*-Fassung vorgebildet [sind]“<sup>80</sup>, so muss darauf hingewiesen werden, dass diese „Seufzer“ in *Stabat Mater*<sup>81</sup> von aufsteigender Form sind. Diese Parallelität zwischen der besagten „Cujus animam“-Stelle<sup>82</sup> (Abb. 7-15) und jener in *Macbeth* ist zwar wegen der Synkopierung besonders auffällig, aber solche aufsteigenden „Seufzer“ sind noch an überaus zahlreichen Stellen in Verdis Schaffen auch schon vor dem *Stabat Mater* abgebildet<sup>83</sup>. Es handelt sich also weniger um eine konkrete Entsprechung von zwei Stellen zweier Werke, sondern um eine von Verdi von seiner ersten Oper an konsequent eingesetzte Variante des „Seufzer“-Gestus<sup>84</sup>.

The image shows a musical score for G. Verdi's *Stabat Mater*. It consists of two staves: an Alto part and a piano accompaniment. The Alto part is in G minor and has the lyrics "Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem". It is marked *pp* and has a long slur over the notes. The piano accompaniment is also in G minor and is marked *p dolce* and *pp dolce*. It features a series of chords, some of which are boxed, and a melodic line in the right hand. The word "etc." is written above one of the measures.

Abb. 7 – 15 G. Verdi, *Stabat Mater* (*Quattro pezzi sacri*)

<sup>80</sup> Budden, *Verdi*, S. 351.

<sup>81</sup> Vgl. dazu auch Beghelli's Verweis auf dieses Beispiel und auf Verdis ähnliche Behandlung des Halbtonelements wie bei performativen Handlungen, trotz, dass die Stelle, wie der Autor anmerkt, keine aus einer Oper sei – und somit auch keine performative Handlung darstelle, Beghelli, *Atti*, S. 57.

<sup>82</sup> Vgl. Partitur S. 12 f. bzw. Klavierauszug S. 6.

<sup>83</sup> Aufgrund der synkopischen Behandlung ist insbesondere Millers „Miserò me, se vittima...“-Stelle (zusammen mit dem Chor bzw. der Laura) im ersten Akt von *Luisa Miller* (Vgl. Partitur S. 81 bzw. Klavierauszug S. 59 f.) als verwandtes Beispiel aus der frühen Schaffensperiode zu erwähnen, an welcher die synkopischen, akzentuierten und immer in einer konstanten Tonhöhenkonstellation wiederholten Klage-Gesten ebenfalls festzustellen sind. Aber ebenso deutlich ist die Verwandtschaft mit den synkopierten aufsteigenden „Seufzer“-Gesten im „Lacrymosa“ in der zur Spätschaffen zählenden *Messa da Requiem* zu hören (vgl. Partitur S. 122 f. bzw. Klavierauszug S. 100 ff.).

<sup>84</sup> Dabei finden sich Beispiele für diese „umgekehrte“ Gestaltung des „Seufzers“ (mit gleicher semantischen Ladung der Trauer und des Schmerzes) natürlich auch in der italienischen Oper zu Verdis Zeit überhaupt, so dass es als eine personalspezifische Neuerung von Verdi, trotz auffallend häufigen Gebrauchs, sicherlich nicht angesehen werden kann. Um nur ansatzweise zwei Stellen zu nennen, denke man z.B. an die Klage des *Don Pasquale* in der gleichnamigen Oper von Donizetti, vgl. Klavierauszug S. 204, wenn Norina ihn ohrfeigt und Pasquales fast weinende Partie gleich im zweiten Takt des *Larghettos* durch einen aufsteigenden akzentuierten „Seufzer“ eingeführt wird. Es sei ein Beispiel für das kombinatorische Verfahren von auf- und absteigenden „Seufzer“-Gesten – als ein von Verdi ebenfalls mit Vorliebe eingesetztes Mittel, um das Schmerzhafte zum Ausdruck zu bringen – auch aus der etwas früheren italienischen Musikkultur erwähnt, indem wir uns an den Anfang des zweiten Akts von Bellinis *Norma*, vgl. Klavierauszug Ricordi, S. 159 bzw. 162 f., erinnern, wo Norma unter beißenden Selbstzweifeln vorhat, ihre Kinder umzubringen, es aber nicht schafft.

Die absteigende Richtung ist nicht als Voraussetzung für einen „Seufzer“ anzusehen<sup>85</sup>, und in Verdis Schaffen spielen die aufsteigenden „Seufzer“-Gestalten eine maßgebliche Rolle. Sie kommen nicht nur in durchgehender Verwendung als steigende Gesten, sondern auch in Kombination mit der senkenden „Seufzer“-Gestalt vor<sup>86</sup>. In *Simon Boccanegra* hören wir sie in Kombination mit absteigenden „Seufzern“ im Dialog im dritten Akt, wenn Simone merkt, dass Fiesco weint<sup>87</sup> und im anschließenden es-Moll-*Largo* („Piango, perchè mi parla...“) als nur aufsteigende Gestalten im Orchester, wenn Fiesco zugibt, tatsächlich zu weinen<sup>88</sup>. Über die erwähnten Stellen hinaus lassen sich aufsteigende „Seufzer“ jedoch auch ohne synkopische und/oder mit Pausen verbundener Gestaltung noch an bemerkenswert zahlreichen Stellen im gesamten Schaffen von Verdi, und zwar bereits von seiner ersten Oper *Oberto* an<sup>89</sup>, beobachten<sup>90</sup>.

<sup>85</sup> In Bezug auf die „Mannheimer Schule“ bzw. auf Mozarts Klaviersonate KV 333 stellt Peter Rummenhüller fest: „Der Ausdruck des ‚Seufzers‘ konnte sich dadurch steigern [...], daß der ‚Seufzer‘ (eigentlich widersprüchlich in sich) auch aufwärts gehen konnte.“ Peter Rummenhüller: *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*, Kassel (Bärenreiter) 1983, S. 99. Die Verwendung von aufsteigenden „Seufzern“ war bereits in der Vorklassik keine Neuheit: Rummenhüller verweist auf Johann Sebastian Bachs f-Moll Präludium im zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*, in dem sich auch aufwärts gerichtete „Seufzer“ bilden. Vgl. ebd., S. 100.

<sup>86</sup> Auch jene Gestalten, die von Marco Beghelli für das in triolischem Rhythmus durch Pausen oder Ligaturen getrennte Klage-Emblem veranschaulicht werden, vgl. Beghelli, *Atti*, S. 58 f., stellen in den drei sehr ähnlichen Beispielen aus dem zweiten Akt von *Alzira*, dem dritten Akt von *I masnadieri* sowie vom dritten Akt von *Don Carlos* alle die aufsteigende Form dar; und auch die vom Autor dafür angeführten Beispiele, dass in *Don Carlo* bzw. in *Simon Boccanegra* das Orchester die weinende Rolle übernehme, vgl. Beghelli, ebd., S. 71 f., vergegenwärtigen aufsteigende (und zum Teil triolische) Klage-Gesten, wenngleich der Autor auf die aufsteigende Gestaltung als eine besondere, keinen Bezug nimmt.

<sup>87</sup> Vgl. Partitur S. 371 f. bzw. Klavierauszug S. 223 f.

<sup>88</sup> Vgl. Partitur S. 373 f. bzw. Klavierauszug S. 224 f. Zur Rolle des Orchesters, das das Weinen übernehme bzw. zum konstativen Charakter des Satzes ab Fescos „Piango, perchè mi parla...“ vgl. auch Beghelli, *Atti*, S. 71 f.

<sup>89</sup> Vgl. die *Romanze* des Riccardo im zweiten Akt, wenn er sich seinen Mord an Oberto bereuend verzweifelt plagt, Klavierauszug S. 200. In derselben Oper in einem Dur-Kontext hören wir deutlich der schmerzlichen Sehnsucht nahestehende aufsteigende „Seufzer“ von Leonora im *Allegro vivace*-Teil des Quartetts im zweiten Akt, vgl. Klavierauszug S. 178 f., wenn Leonora auf Riccardos reumütige Rückkehr zu ihr als einst verlassener Geliebten hofft („Ah Riccardo, se a misera amante...“).

<sup>90</sup> Im weiteren Schaffen von Verdi finden sich aufsteigende „Seufzer“ z.B. in: *La Battaglia di Legnano*, Akt 1, vgl. Partitur S. 88 f. bzw. Klavierauszug S. 26 f.; Akt 3, vgl. Partitur S. 309 f., 312 f., 319 f. u. 340 f. bzw. Klavierauszug S. 137 ff, 142 f. u. 152; *I masnadieri*, vgl. Partitur S. 456 bzw. Klavierauszug S. 264; *Alzira*, vgl. Partitur S. 168 f. bzw. Klavierauszug S. 96 f., T. 7, 9, 11 und 13-16; *I due Foscari*, vgl. Partitur S. 191, T. 78 bzw. Klavierauszug S. 73, T. 8 auf der Seite; *La traviata*, vgl. Partitur S. 162, T. 310-313 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 163 f.; *Macbeth* (als Ausdruck von geheuchelter Klage), vgl. Partitur Bd. 1, S. 251 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 194, T. 190 und 192; *Rigoletto*, vgl. Klavierauszug S. 258 f., ab T. 146 sowie S. 260, T. ab 157; *La forza del destino*, vgl. Partitur S. 470 f. und 475 f. (Holzbläser + Horn, später nur Holzbl.) bzw. Klavierauszug S. 275 ff.; *Luisa Miller*, Akt 2, vgl. Partitur S. 333 und S. 337 bzw. Klavierauszug S. 288, T. 2-3 und S. 291, T. 42 sowie T. 45; Akt 3, vgl. Partitur S. 398 f. bzw. Klavierauszug S. 344, T. 204-207; zu einer weiteren Stelle im Akt 3 vgl. Partitur S. 446 bzw. Klavierauszug S. 382, T. 295; *Stiffelio*, Akt 2, vgl. Partitur S. 334 f. bzw. Klavierauszug S. 268 f. – sowie an der entsprechenden Stelle in *Aroldo*, vgl. Partitur S. 386 f. bzw. Klavierauszug S. 153 f.; zu einer weiteren Stelle im Akt 2 vgl. Partitur S. 338 bzw. Klavierauszug S. 276 – sowie an der entsprechenden Stelle in *Aroldo*, vgl. Partitur S. 393 f. bzw. Klavierauszug S. 158 f.; *Un ballo in maschera*, Akt 1, vgl. Partitur S. 34, Ziff. 13 bzw. Klavierauszug S. 20; Akt 2, vgl. Partitur S. 257 bzw. Klavierauszug S. 145; Akt 3, Partitur S. 370 bzw. Klavierauszug S. 206. f. sowie in Analogie der Triolen-Stelle des Solo-Cellos, vgl. Partitur S. 374 bzw. Klavierauszug S. 209; *Les Vêpres Siciliennes*, vgl. Partitur Bd. 3, S. 557 bzw. Klavierauszug S. 283, T. 56-57; *Messa da Requiem*, vgl. Partitur S. 139 f. bzw. Klavierauszug S. 120

Das zweite oben angedeutete satztechnische Phänomen, welches zur musikalischen Illustration klagend-wehmütiger Gestimmtheit von Verdi eingesetzt wird und auf das an dieser Stelle des *Ausblicks* in einem kurzen Exkurs verwiesen werden muss, ist ein „Vorschlag-Seufzer“. Dieser wird in nicht wenigen Fällen in Verdis Schaffen durch eine in der Regel untere Vorschlagsnote zu einer beinahe immer akzentuierten längeren Hauptnote vergegenwärtigt – und zwar, von einem einzigen Fall in *Falstaff* abgesehen, ausschließlich in instrumentaler Vortragsweise. Einen auffallenden Platz nimmt diese Gestalt in *Don Carlos* an<sup>91</sup>; und wie Anselm Gerhard – in Zusammenhang mit der „tinta musicale“ in *Don Carlos* – andeutet, „besteht auch unter skeptischen Betrachtern Einigkeit über die strukturbildende Bedeutung kleinster Vorschlag-Figuren von deren unteren Nebennote zur Hauptnote [...]“<sup>92</sup>. Diese Gestalt, die auch zu den kompositionstechnischen Mitteln gehört, welche eine schmerzvolle Wirkung erzielen<sup>93</sup>, kommt in Verdis Schaffen allerdings schon längst vor *Don Carlos* vor – wie dies auch weiter unten in der Anmerkung 96 zu lesen ist. Wir hören sie auch in *Simon Boccanegra*<sup>94</sup> (Abb. 7-16); aber auch in Verdis weiterem Schaffen begegnet sie in einer relativ häufigen Verwendung, was auch in der bisherigen

---

f., T. 76-81; *Aida*, vgl. Partitur S. 23 sowie 35 bzw. Klavierauszug S. 16 sowie 25. Häufig benutzt Verdi auch eine – zumeist unstete – Kombination von auf- und absteigenden „Seufzern“ wie z.B. in *Attila*, vgl. Partitur S. 239 f. bzw. Klavierauszug S. 143 f., T. 57-60; *Alzira*, vgl. Klavierauszug S. 264 ff., T. 272-281; *La traviata*, vgl. Partitur S. 155 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 157; *Il trovatore*, vgl. Partitur S. 440 ff. bzw. Klavierauszug S. 359 ff. Was den in der vorangehenden Anmerkung erwähnten Dur-Kontext bei aufsteigenden „Seufzern“ betrifft, so ist auch die frühe Oper *I due Foscari* im Duett von Lucrezia und des Dogen am Ende des ersten Aktes (ab *Più mosso*) zu erwähnen: In F-Dur lassen sich aufsteigende Klage-Gesten bei „tu piangi? la tua (lagrima)“ in Lucrezias Stimme hören, vgl. Partitur S. 152, T. 175 und S.155, T. 187 bzw. Klavierauszug S. 59, T. 3 auf der Seite und S. 60, T. 3 auf der Seite. Auch in der Arie der Luisa („Tu puniscimi, o Signore...“) im zweiten Akt von *Luisa Miller* spielen die Streicher aufsteigende halbtönige „Seufzer“-Gesten in einer A-Dur Tonalität, vgl. Partitur S. 261 ff. bzw. Klavierauszug S. 228 ff.

<sup>91</sup> Zu der in *Don Carlos* eingenommenen Rolle der „seufzerartige[n] Vorhalt zur Quinte“ vgl. Anselm Gerhard: *Giuseppe Verdi*, München (C. H. Beck) 2012, S. 95.

<sup>92</sup> Anselm Gerhard, *Techniken*, S. 235. Zur Bedeutung der Vorschlagsnoten unter dem Aspekt der thematischen Einheit bzw. der thematischen Verwandlung in der Oper vgl. Reti, *Einheit*, S. 342-350.

<sup>93</sup> Auch Klier deutet anhand des Hélène-Henri Duets im vierten Akt von *Les Vêpres Siciliennes* die mit Vorschlag spielende Oboe an; die Autorin weist jedoch darauf hin, dass „[d]ieses instrumentale Motiv [...] bei Verdi verschiedene Ausdruckswerte [verkörpert]. Hier wird es als klagendes Element [Fußnote 91] eingesetzt, um Hélènes Schmerz, den sie über Henris Tat empfindet, zu unterstreichen.“ Klier, *Verdi-Klang*, S. 78. Als zwei weitere Beispiele für die Klage nennt die Autorin auch die Szene von Philippe im vierten Akt von *Don Carlos* und auch Boccanegras Erzählung über die Kindesentführung im Prolog von *Simon Boccanegra*, vgl. ebd., S. 78, Anm. 91.

<sup>94</sup> Die auch von Klier angedeutete Stelle, vgl. vorangehende Anm., befindet sich in Partitur S. 55 ff. bzw. Klavierauszug S. 35 f. („Del mar sul lido“). Die von den Bratschen erklingenden akzentuierten Klage-Töne, denen je eine kurze untere alterierte Vorschlagsnote vorangeht, haben laut Budden eine zweifache Rolle beim orchestralen Untermalen von Simones Schilderung: „The violas’ acciaccatura of the opening motif has a double function: it both ‘sails’ and ‘laments’“, Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 285. Weitere „Vorschlag-Seufzer“ in *Simon Boccanegra* können wir jedoch noch auch im ersten Akt, auch bei Amelias Erzählung über den Tod der (selben) alten Amme, die mit letzten Kräften Amelia ein Bild von ihrer Mutter überreichte, von den Celli hören (Textstelle „le sembianze esser dicea della madre ignota a me“), vgl. Partitur S. 141 f. bzw. Klavierauszug S. 87.



Fachliteratur über Verdi bereits öfters thematisiert wurde<sup>95</sup> und wie wir dies auch der bisherigen kurzen Darstellung der besagten Gestalt im *Ausblick* der vorliegenden Arbeit entnehmen konnten. In Ergänzung daran sei lediglich anhand einer Anmerkung mit weiteren Stellen im Verdischen Schaffen<sup>96</sup> darauf hingewiesen, dass der „Vorschlag“-Seufzer mit der Klage-Konnotation im gesamten Œuvre des Komponisten immer wieder in Erscheinung tritt – und zwar von seinen frühen Opern an bis zu seinem Spätwerk. Eine erschöpfende und differenzierte Untersuchung, welche auch auf technische Divergenzen im satztechnischen Phänomen wie z.B. obere bzw. untere Vorschlagsnoten und ggf. deren mögliche Unterscheidung hinsichtlich der Konnotationen Bezug nimmt, lässt auf sich warten.

---

<sup>95</sup> Bei der Thematisierung dessen, dass „Ähnliche Situationen in unterschiedlichen Opern [...] bisweilen zu musikalisch ähnlichen Entsprechungen geführt [haben]“, Porter: *Verdi*, S. 261, führt Andrew Porter die Figur auch anhand einer Abbildung an und schreibt: „Ein in vielen Opern (und im ‚Lacrimosa‘ des Requiems [D]) wiederkehrendes Motiv) [sic] ist die normalerweise synkopierte *lamento*-artige Figur (Beispiel 8), die das musikalische Gewebe wie ein Schmerzensschrei durchdringt. Sie wird ausgiebig in mehreren Nummern des düsteren Don Carlos verwendet“, ebd., S. 261 f.; Beispiel 8 auf S. 262. Zu der durch den Vorschlag gebildeten Gestalt als einer der musikalischen Gebilde für den Klage-Ausdruck vgl. auch Beghelli, *Atti*, S. 66 f. mit vier Beispielen: aus *Macbeth*, *Nabucodonosor*, *Aida* und *Don Carlo*.

<sup>96</sup> Über die in diesem Zusammenhang weiter oben bereits erwähnten Stellen hinaus sind weitere „Vorschlag-Seufzer“ vorhanden in: *Un ballo in maschera*, Akt 1, vgl. Partitur S. 162 bzw. Klavierauszug S. 84 (die „Vorschlag-Seufzer“ der Bratschen sind im Klavierauszug nicht ersichtlich, nur jene der Celli); Akt 3, vgl. vgl. Partitur S. 516 bzw. Klavierauszug S. 298; zu einer weiteren Stelle in Akt 3 vgl. Partitur S. 524 f. bzw. Klavierauszug S. 306 f.; über die oben erwähnte Stelle in *Macbeth* (vgl. vorangehende Anm.) hinaus eine weitere Stelle in *Macbeth*, Akt 4, (obere „Vorschlag-Seufzer“) vgl. Partitur Bd. 2, S. 570 f., T. 78-82 (diese Noten sind an der entsprechenden Stelle im Klavierauszug nicht angeführt); *Falstaff*, Akt 2, Teil 1, (obere „Vorschlag-Seufzer“), vgl. Partitur S. 217 bzw. Klavierauszug S. 141; Akt 3, Teil 2 (als von der Singstimme dargestellte „Vorschlag-Seufzer“) vgl. Partitur S. 395 und 400 bzw. Klavierauszug S. 257 und 259; *Aida*, Akt 1, vgl. Partitur S. 20 bzw. Klavierauszug S.14; zu einer weiteren Stelle in Akt 1 vgl. Partitur S. 27 bzw. Klavierauszug S. 18; *La forza del destino*, Akt 1, vgl. Partitur S. 53 f. bzw. Klavierauszug S. 21 f., Takt 12-21 nach Ziff. A; *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 4, vgl. Partitur Bd. 3, S. 595 und S. 597 bzw. Klavierauszug S. 300 f.; *Otello*, Akt 1, vgl. Partitur S. 19 f. bzw. Klavierauszug S. 8; Akt 4, vgl. Partitur S. 491 f. bzw. Klavierauszug S. 281, Takt 6-7 vor Ziff. T sowie T. 5-6 nach Ziff. T; über die oben erwähnte Stelle in der *Messa da Requiem* (vgl. vorangehende Anm.) hinaus eine weitere Stelle im *Offertorio*, vgl. Partitur S. 150 ff. bzw. Klavierauszug S. 128 ff., T. 151-162; *Cantica, Inno delle Nazioni*, vgl. Klavierauszug S. 20, T. 79-81. Ähnlich wie in *Nabucodonosor* (vgl. vorangehende Anm.) wird mittels „Vorschlag-Seufzer“ auf Vogellauten als Signalisieren von bevorstehendem Unglück Bezug genommen im zweiten Akt von *Attila*, vgl. Partitur S. 270 f. bzw. Klavierauszug S. 159 f.

ANDANTINO ♩ = 92

Simone *cantabile*

Del mar sul li - do

fra gen - te o - sti - le crescea nel - l'om - bra quel - la gen - ti - le;

Abb. 7 – 16 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Als auffallendes Charakteristikum besitzen „Vorschlag-Seufzer“ (wie viele andere „Seufzer“-Gestalten bei Verdi ebenfalls) die Eigenschaft, dass von denen in den meisten Fällen eine Wiederholung – und oft eine mehrmalige Wiederholung – auf einer möglichst konstanten Tonhöhe vorgenommen wird, sofern dieselbe Tonhöhenkonstellation der harmonische Rahmen ermöglicht. Auch dies bildet einen zumeist gemeinsamen Punkt mit der besagten anapästischen Formel, welche durch die Wirkung von Doppelvorschlägen sich womöglich vielmehr als Schmerzensausdruck und nicht unbedingt nur als „Todesrhythmus“ erkennen lässt.

Um an dieser Stelle auf den Ausgangspunkt als die melodische Wendung der aufsteigenden anapästischen Gestalt mit schnellen, auftaktig vorangehenden kurzen Noten zurückzukommen: sie ist, rhythmisch gesehen, von einer Wendung wie den doppelten unteren Vorschlagsnoten zu einer längeren Hauptnote nicht sehr weit entfernt. Zwischen dem „Vorschlags-Seufzer“ und der anapästischen Formel, in der die zweite melodische

Note im Auftakt dann auf der betonten folgenden Zählzeit wiederholt wird, ist durch den rhythmischen Effekt des doppelten Vorschlags eine kaum divergierende Ähnlichkeit und durch den melodischen Effekt von zwei Tonhöhen eine noch nähere Verwandtschaft wahrnehmbar: auch bei „verdoppeltem“ ersten Glied der anapästischen Gestalt erklingt die „Hauptnote“ länger, und auch dann bei einem Halbtonschritt nach oben. All das könnte nicht ganz ohne Auswirkung auf die Konnotationen in Verdis kompositionstechnischem Prozess gewesen sein.

Die Verwandtschaft zwischen den beiden besagten satztechnischen Phänomenen wirkt insbesondere in den Fällen eng, in welchen die anapästische Formel bei aufsteigendem Halbton mit der Wirkung von Doppelvorschlägen nicht in der Tiefe wie bei dem *Boccanegra*-Beispiel oben, sondern durchaus in hohen Registern erklingt wie z.B. bei den Beispielen aus *I masnadieri* (Abb. 7-20 sowie 7-21) oder aus *Luisa Miller* (Abb. 7-23) – die wir dann weiter unten in entsprechendem Kontext sehen werden.

Jene melodische Wendung, die als in Sekundsritten pendelndes Dreiton-Motiv in der vorliegenden Arbeit vorgestellt wurde, konnte – als Variante – auch in anapästischem Rhythmus beobachtet werden: es sei an Amelias „Orfanella il tetto umile...“ in *Simon Boccanegra*<sup>97</sup> erinnert. Eine solche, auch hinsichtlich ihrer Konnotationen geltende Verknüpfung des rhythmischen Faktors mit dem melodischen kann auch für die besagte melodisch-anapästische Gestalt gelten. Auch in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motive sind zwar mit dem Schmerzlichen und Klagenden, aber nicht unbedingt mit dem Tod konnotiert. Eine Konnotation mit dem Klagendem – und noch konkreter mit der Angst vor Bedrohlichem, aber nicht unbedingt mit dem Tod – könnte auch auf jene anapästische Formel zutreffen, die einen auffallend charakteristischen und sich sonst häufig als Todesformel konkretisierten Rhythmus zugleich mit der melodischen Geste vereint, die sonst häufig als aufsteigender „Seufzer“ vergegenwärtigt wird.

Indessen muss bei diesen Gestalten – und das muss bereits an dieser Stelle als wichtige Anmerkung vorausgeschickt werden – von einer ganz anderweitigen Klagewirkung gesprochen werden als bei „Vorschlag-Seufzern“, die häufig von einem einzigen Instrument, vorzugsweise der Oboe, vorgetragen werden. Während bei Letzteren die Art der Klage einer trauernden, elegisch-tristen Lamentation nahekommt, kann der Charakter jener Klage oder/und Angst, welche an der Konnotation der anapästischen Formel bei aufsteigendem Halbton mit der Wirkung von Doppelvorschlägen mitbeteiligt ist, als ein energischer,

---

<sup>97</sup> Vgl. Partitur S. 139 f. bzw. Klavierauszug S. 85 ff.

aufgerechter, gereizter Ausdruck erkannt werden, der sich mitunter sogar als wütende Verzweiflung äußern kann.

Zurückkommend auf das oben in der Abb. 7-14 als Ausgangspunkt angeführte Beispiel aus dem dritten Akt von *Simon Boccanegra*: Unterscheiden wir, nach Noske (vgl. den Text bei der besagten Abbildung), nach wie vor zwischen zwei Schichten bei der Darstellung der anapästischen Formel, können wir Folgendes festhalten: Während bei der Gestalt mit konstanten Tonhöhen die rhythmische Komponente des pochenden „Todes-Rhythmus“ im Vordergrund steht und sie vorwiegend in Verknüpfung mit einem Ausdruck des Todes vorkommt (wie auch bei Fiescos „Ohimè! morte sovrasta...“ an späterer Stelle der Szene<sup>98</sup>), spielt beim anderen Motiv der Violinen und der Klarinette auch das melodische Element eine signifikante Rolle. Als ein steigender Schritt vor einer Tonwiederholung in der noch so kurzen Gestalt kann die melodische Komponente in der Formel dieselbe mit einem Klage-Aspekt zusätzlich anreichern. In diesem Klage-Aspekt spielt sogar auch die Angst eine Rolle – und in diesem Fall wäre Boccanegra, auf dessen Seelenzustand dies im Dialog der beiden zutrifft. („Dass Simone nicht versteht, worum es geht, kann man ihm nicht verübeln, aber dass er unsicher wird, hören wir in der Musik.“<sup>99</sup>) Und die Angst des Dogen ist tatsächlich berechtigt, wenn wir daran denken, dass, während er über das Meer und seinen Kummer lamentiert, Fiesco unerwartet zu ihm einbricht, ihm mitteilt, dass er umsonst die Wachen rufe und dann von Simones Urteil, das an die Wand geschrieben sei, von seinem Purpur, der in Stücke falle sowie von seinem Grab erzählt („Delle faci festanti...“).

Wenn Uwe Schweikert von der rhythmischen Variante des Todes, die er als Zweiunddreißigstel und eine Halbe aufzeichnet, feststellt, dass es – als Variante, die Fiesco angehöre – im dritten Akt „Simone den sicheren Tod an[kündigt]“<sup>100</sup>, so meint der Autor mit „bei Markierung 19 des Klavierauszugs“<sup>101</sup> die Stelle, an der Fiesco „Ohimè! morte sovrasta...“ singt<sup>102</sup>; sie sei aber schon vorhin, bei Markierung 12 [nämlich an der oben behandelten und in der vorliegenden Arbeit als Abb. 7-14 abgebildeten Stelle, Anm. v. der

---

<sup>98</sup> Vgl. Partitur S. 377 f. bzw. Klavierauszug S. 227 f. Zum Ausdruck des nahenden Todes vgl. auch Budden: „as the orchestra tells us in the coda, Simone’s death is near.“ Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 327. Vgl. auch Dennig-Jaschke: „die Musik macht uns durch das Todesmotiv unmissverständlich klar, dass das Ende naht“, Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 335.

<sup>99</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 334.

<sup>100</sup> Schweikert, *Wahre*, S. 89.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Uwe Schweikerts Angaben im Klavierauszug beziehen sich auf die Ricordi Ausgabe mit deutschem und italienischem Text von 1968, vgl. Bibliographie in der vorl. Arbeit.

Verf. der vorl. Arbeit] vorausgedeutet<sup>103</sup>. Ergänzend möchte aber die Autorin der vorliegenden Arbeit hinzufügen, dass, während diese Vorausdeutung und die damit verbundene Todes-Ankündigung vollkommen nachvollzogen werden können, Simones Mitbeteiligung an der Szene und die Verknüpfung der musikalischen Abbildung mit seiner Person, Situation, Seelenlage auch dadurch deutlich wird, dass er es ist, der hier zu singen anfängt. In dem Sinne könnte das Motiv auch ein solches sein, das nicht eine Variante der Fiesco angehörenden Motive, sondern vielmehr ein Motiv von Boccanegra darstellt – und womöglich eins mit der Konnotation des angstvollen Klagens.

Wo allerdings trotz „melodischer Gestaltung“ einer steigenden Geste in demselben Rhythmus mit Zweiunddreißigsteln weniger die Konnotation der Klage, dafür aber mehr des Bedrohlichen wahrgenommen werden kann, ist die von Schweikert als erste in Zusammenhang mit Fescos rhythmischer Variante erwähnte Stelle im Prolog, „wenn Fiesco nach dem Tode Marias den Palast verläßt und die Szene betritt“<sup>104</sup>: Die plötzlich im *ff* spielenden Streicher – die im Übrigen ein in den Celli und Kontrabässen bereits vorhin mit demselben Rhythmus am Schluss des vorangehenden e-Moll-Abschnittes im *p* angedeutetes Motiv übernehmen – sind Bestandteil einer insgesamt durchaus schreckend-warnenden Atmosphäre, die offensichtlich mit dem Auftreten und der Ausstrahlung von Fescos Person verknüpft wird<sup>105</sup>. Angemerkt sei, dass in der ersten Fassung von 1857 diese Zweiunddreißigstel allerdings noch im *pp* zu spielen sind<sup>106</sup>, was die – in der zweiten Fassung mit *ff* vorhandene – drohende Wirkung auch entscheidend beeinträchtigt und in dem Sinne dort auch mehr als Bezug zu Boccanegras Person und seiner Seelenlage aufgefasst werden kann.

Darüber hinaus sei aber – auch an dieser Stelle – darauf hingewiesen, dass der zusätzliche Schmerzens-Aspekt auch aus Fescos Rolle durchaus nicht auszuschließen ist. Dies ist sein erstes Auftreten in der Oper; und sein dem mit der besagten rhythmisch-melodischen Formel einhergehenden instrumentalen Abschnitt unmittelbar im Rezitativ folgender Text („A te l'estremo addio...“), mit dem er sich uns, dem Publikum vorstellt, zeugt zu Beginn erst nur von Trauer, bevor er mehr von seinem Groll und Verbitterung verrät – es ist nicht zu vergessen, dass seine Tochter Maria gerade gestorben ist. Dass also in der besagten Formel mit dem aufsteigenden melodischen Gestus neben dem bedrohlichen Aspekt ebenfalls der schmerzliche Aspekt teilweise mitenthalten ist, der sich musikalisch

---

<sup>103</sup> Vgl. Schweikert, *Wahre*, S. 89.

<sup>104</sup> Ebd. Auch von Budden wird die Stelle eindeutig als „death figure“ identifiziert, vgl. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 278.

<sup>105</sup> Vgl. Partitur S. 32 mit Auftakt von S. 31 bzw. Klavierauszug S. 22 mit Auftakt von S. 21.

<sup>106</sup> Vgl. Klavierauszug (1857) S. 22; vgl. auch Cordell, *Orchestration*, S. 90.

dem dominierenden Gesamtcharakter anfügt, erscheint folgerichtig und geht auch aus der Formulierung von Dennig-Jaschke hervor: „Die Musik klingt zunächst bedrohlich und doch singt da ein Mann von seiner Trauer, aber wohl auch von seiner Wut“<sup>107</sup>.

Die satztechnische Anwendung der anapästischen Formel mit melodischer Komponente und Konnotation mit der Klage ist auch in der Arie von Lina im zweiten Akt von *Stiffelio*<sup>108</sup> („Ah, dagli scanni eterei...“) anzutreffen (Abb. 7-17). Die ersten Violinen und die Bratschen spielen durchgehend die besagte Formel, während Lina im Friedhof ihre tote Mutter anfleht, vom Himmel auf sie und ihr Elend herabzublicken und für sie zu weinen – denn Gott würde Lina, der Mutter zuliebe, die Vergebung nicht verweigern. In die als *Aroldo*<sup>109</sup> überarbeitete Oper übernimmt Verdi die Arie mit kleineren Änderungen, aber samt durchgehendem Vorhandensein der besagten Gestalten in den ersten Violinen und den Bratschen.

Abb. 7 – 17 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2

Bei seinen Beispielen für die „death figure“ in *Stiffelio* und in *Luisa Miller* nennt Noske auch jenen wichtigen Punkt, dass die „Todesfigur“ bei der Darstellung von bedrohlichen Situationen vorkomme<sup>110</sup>; und eines der erwähnten, in den verschiedenen „Todesrhythmen“ vorkommenden Beispiele in *Stiffelio* ist die auch hier dargestellte Friedhof-Szene der Lina<sup>111</sup>. Der Punkt der Bedrohung kann auch nach Auffassung der Verfasserin der vorliegenden Arbeit für die semantische Ebene der hier angeführten melodisch-rhythmischen anapästischen Gestalt bei aufsteigendem Halbton und Repetition

<sup>107</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 319.

<sup>108</sup> Vgl. Partitur S. 261 ff. bzw. Klavierauszug S. 218 ff.

<sup>109</sup> Vgl. Partitur S. 287 ff. Anm.: Im Klavierauszug (S. 115 ff.) sind die besagten Zweiunddreißigstel-Noten nicht ersichtlich.

<sup>110</sup> Noske, *Signifier*, S. 193.

<sup>111</sup> Vgl. ebd.

ausschlaggebend sein. Aber über die bedrohliche Situation und die damit verbundene Angst hinaus, die auch bei den hier genannten weiteren Verdi-Beispielen als Konnotations-Aspekt gilt, muss hier unbedingt auch auf den Klage-Aspekt hingewiesen werden: Zwar ist dies eine Friedhof-Szene und Lina hat zwar Angst, aber der mit dem besagten Motiv gerade im *Largo*-Teil erklingende Text zeugt doch eindeutig von Klage, von Tränen, von Bitte, von Gottes Vergebung. Der „Seufzer“-Faktor in der melodisch-anapästischen Gestalt scheint hier also sogar noch dominanter zu sein als jener mit dem Bedrohlichen und der Angst.

Der Aspekt Empörung, Erregung im Ausdruck tritt jedoch mehr hervor, wenn der Komponist bei der Überarbeitung um 1857 noch weitergeht und von der Verwendung der schnellen Zweiunddreißigstel in der Wirkung von Doppelvorschlägen in *Aroldo*<sup>112</sup> auch in der *Cabaletta* der Arie Gebrauch macht (Abb. 7-18), was bei *Stiffelio* nicht der Fall war. Was vorhin in der Arie in erster Linie im Dienst des Klageausdruckes stand, steht in der *Cabaletta* in Verbindung mit einer viel mehr aufgewühlten und erzürnten Seelenlage, die in erster Linie von Wut und Vorwurf geprägt ist. Diese Änderung geht mit einem viel schnelleren Tempo mit Viertel=88 (im Gegensatz zum *Largo* der Arie) sowie einer veränderten Instrumentation einher, die auch durch die tiefere Register (vom Fagott, den Celli und den Kontrabässen) vertreten wird<sup>113</sup>. Was im hiesigen Notenbeispiel nicht mehr ersichtlich ist, ist eine nur halbtönige Entfaltung der Gestalt ohne Tonwiederholung in zwei weiteren Erscheinungen, bis der letzte Auftritt die „ursprüngliche“ Version darstellt: von halbtönig steigenden Zweiunddreißigsteln und längerer Wiederholung der zweiten Tonhöhe<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Vgl. Partitur S. 307 f. sowie Wiederholung auf S. 318 bzw. Klavierauszug S. 121 sowie Wh. auf S. 124 f.

<sup>113</sup> Angemerkt werden soll allerdings, dass die Tonhöhenwiederholung der zweiten kurzen Note für den anschließenden längeren Note in der zweiten sowie vierten Gestalt im angeführten Notenbeispiel tatsächlich nicht von denselben Instrumenten ausgeführt wird, so dass eine (höher) wiederholte Tonhöhe im nachfolgenden Klang zwar von anderen Instrumenten ertönt, aber in der Stimmführung der tiefen Streicher und des Fagotts besteht auch in der Partitur ein Sprung aufwärts. Sehr schnelle, aber ausgeschriebene aufsteigende Noten, die vor absteigenden „Seufzer“-Gesten wie „Doppelvorschlagsseufzer“ wirken, können auch so vorkommen, dass die erste Tonhöhe vom eigentlichen „Seufzer“ dabei keine Wiederholung vom zweiten Ton der wie Vorschlag wirkenden Gestalt darstellt, sondern eine weitere schrittweise erreichte Tonhöhe. Eine solche Gestaltung hört man z.B. bei den klagenden Worten von Zamoro in seiner Arie im dritten Akt von *Alzira*, wenn paarweise angesetzten aufsteigenden Zweiunddreißigsteln zwei absteigende „Seufzer“ in der Flöte und der Klarinette – bzw. ein weiterer in den ersten Violinen – folgen. Vgl. Partitur S. 338 bzw. Klavierauszug S. 218, T. 83-84.

<sup>114</sup> Die Möglichkeit einer zum Teil überlagerten Konnotation ist dabei – in Bezug auf die besagte Gestalt mit der Wirkung von Doppelvorschlagsnoten – nicht auszuschließen. Jene Färbung des Klage-Charakters, die bei der musikalisch vergleichbaren Gestalt in anderen Fällen bei Verdi wie auch in der direkt davor erklingenden klagenden Arie der Lida (sowie auch der Mina bei demselben Text) vor allem beim Ausdruck von angstvoll Klagendem wahrgenommen werden kann, kann gleichzeitig in der „wütenderen“ *Cabaletta* der Mina im Hintergrund präsent sein und mit einer Rolle spielen. Man darf nicht nur das nicht vergessen, dass Mina in ihrer Arie kurz davor in größtem Schmerz ihre gestorbene Mutter anfleht, dass sie sich ihr aus dem Himmel zuwendet und ihr in ihrer Not beisteht, sondern auch, dass sie nach der „sündigen“ Liebesaffäre mit Godvino sowohl reumütig ist als auch – wie davon der Text in der *Cabaletta* deutlich zeugt – Angst hat („Ah fuggite! Il mio spavento si radoppia a voi dinante!“). Diese *Angst* als Aspekt der Klage könnte auch in den Fällen, in

Abb. 7 – 18 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2

Beim nächsten Zitat (Abb. 7-19) mit auftaktartigen Sechszehnteln und anschließenden Halben in den Blechbläsern und den Fagotten aus dem zweiten Akt von *Un ballo in maschera*<sup>115</sup> können wir ein transparentes Beispiel für die Angst in einer bedrohlichen Situation beobachten. Im Sujet ist dies die Stelle, an der Renato (getroffen – wie es in der Beschreibung der Partitur heißt<sup>116</sup>) entdeckt, dass hinter dem Schleier seine eigene Frau versteckt war und er somit nicht nur von Amelia, sondern auch von seinem besten Freund betrogen wurde. Die gesamte Darstellung der dramatischen Erkenntnis der Identität von Amelia ist von der besagten Formel bis Ende des Abschnitts durchwebt. (Die tatsächliche Anlage mit einem doppelt so langen Wert des wiederholten Tons (*d*) als im Klavierauszug ist durch die Abbildung nicht deutlich ersichtlich, weshalb über dem Notenbeispiel der Aufbau der kontinuierlich wiederholten Gestalt laut Partitur hervorgehoben wurde<sup>117</sup>.) Während die anderen (Samuel, Tom und der Chor) mehrfach ihrem Erstaunen Nachdruck

---

denen eine zweifache Konnotationsebene mit Klage und Wut in Erscheinung zu treten scheint, den Punkt der Überschneidung von Konnotationsaspekten bilden: Denn das Vorhandensein von Angst setzt meistens auch einen Gegenstand voraus, auf den sich die Angst bezieht – anders gesagt einen Aspekt des Bedrohlichen.

<sup>115</sup> Vgl. Partitur S. 327 f. bzw. Klavierauszug S. 182 f.

<sup>116</sup> „colpito“, vgl. ebd.

<sup>117</sup> Ein weiterer Unterschied zwischen der Partitur und dem Klavierauszug betrifft Akzentzeichen auf der jeweils ersten Sechszehntelnote der Gestalt, die im Klavierauszug zwar vorhanden sind, in die hiesige Abbildung aufgrund der Partitur jedoch nicht übernommen wurden.



verleihen („Lei!...Sua moglie!“), wird gleichzeitig mit der besagten Gestalt auch Amelias (große) Sorge als „O ciel! pietà“ wiederholt hörbar.

Fig., Trbe, Trbni, Cimb.:  etc.

Renato *(colpito)*  Che!... A - me - - - lia!...

*ff* *ff con tutta forza* *p* 

Amelia *pp*  O ciel! pie - tà!

Sam.  Lei!... lei!... sua mo-glie!

Tom  Lei!... lei!... sua mo-glie!

C O R O  Lei!... lei!... sua mo-glie!



Abb. 7 – 19 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2

Sicherlich erklingt der hier vorhandene „Seufzer“-Gestus, der in der besagten Formel innewohnend den ganzen Abschnitt etwa beherrscht, auch aufgrund von Renatos plötzlichem und schmerzhaftem Erkennen der Wahrheit („[s]eine Erschütterung, als er Amelia erkennt, wirkt echt und tief“<sup>118</sup>). Doch ist es in erster Linie Amelia, deren Seelenlage mit der aufsteigenden anapästischen Formel in Zusammenhang zu bringen ist. Ihre Not in der Misere der Situation ist ihr selbst auch sofort klar, und die analytische Untersuchung des Notentextes auf die genaue Verteilung und das Zusammentreffen von einzelnen Worten und der musikalischen Formel ergibt jenes Resultat, dass bei Renatos erschütterten Rufen („Amelia!“) der besagte „Seufzer“-Gestus nicht, bei einem der beiden „O ciel! pietà!“-Rufe Amelias hingegen wohl erklingt – so dass ein Zusammenhang mit dem Ausdruck von Amelias Angst naheliegender scheint. Eine Deutung als „Todesrhythmus“ würde aufgrund der sich hier abspielenden Situation nicht als adäquat erweisen.

Die zur frühen Schaffensperiode gehörende Oper *I masnadieri* enthält ebenfalls zwei solche Stellen, die in diesem Zusammenhang genannt werden müssen. Die ausnotierten, paarweise auftretenden schnellen Noten mit der Wirkung von „Doppelvorschlag-Seufzern“ kommen auch hier wie im obigen Beispiel aus *Un ballo in maschera* als Sechszehntel vor.

<sup>118</sup> Dennig-Jaschke, *Maestro Verdi*, S. 398.

Wenn die sich im Wald verirrt Amalia – die dort auch Stimmen von den Räufern hört – am Anfang des dritten Akts in *I masnadieri* verzweifelt um Hilfe ruft<sup>119</sup> („Pietà, crudeli, d’un’infelice!“), muss wieder die Klage-Konnotation – und mit dieser insbesondere der Aspekt Angst – festgehalten werden; die Gestalt als „Todesrhythmus“ aufzufassen, wäre der Situation in der Handlung nicht angemessen. Die hinaufsteigenden und gebundenen Sechszehntelpaare mit je einer längeren, punktierten Viertelnote – die dabei auf der Tonhöhe der zweiten Sechszehntelnote „stehenbleibt“ und so der Wirkung einer mit Doppelvorschlagsnoten versehenen Hauptnote nahekommt – werden zunächst in der Flöte und in der ersten Violine, später auch in der Oboe hörbar (Abb. 7-20).

Amalia + Fl., Ob., Vl.1:

(senza guardare)

Am. Pie - tà, cru - de - li, d'u-n'in - fe - li - ce!

Fl., Ob., Vl.1

*p*

Abb. 7 – 20 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 3

Auch an einer weiteren Stelle konkretisiert sich das besagte satztechnische Phänomen: wenn Carlo im dritten Finale hinter dem Gitter seinen totgeglaubten Vater Massimiliano entdeckt, von dem er zunächst glaubt, dass er ein Geist sei. Massimiliano erklärt, dass er weder ein Geist noch leblos ist („Ombra non son! né privo di vita ancor...“)<sup>120</sup>, aber von seinem anderen Sohn Francesco auf grausame Weise im Turm festgehalten wird. In der Konnotation der rhythmischen Gestalt wird hier eine Überschneidung der Aspekte Klage und Tod ersichtlich. Die von Holzbläsern und Streichern auch hier im *Allegro agitato* gespielten, paarweise halbtönig aufsteigenden Sechszehntel mit jeweiligen punktierten Vierteln stellen in diesem Fall allerdings nicht die kontinuierliche Wiederholung auf denselben Tonhöhen der melodischen Formel – was dabei als eine typische Eigenschaft der meisten „Seufzer“-Anwendungen festgehalten werden kann – dar. Ein anapästischer Rhythmus mit halbtönig aufsteigenden Sechszehnteln ist trotzdem auch hier über lange Strecken erkennbar (Abb. 7-21).

<sup>119</sup> Vgl. Partitur S. 281 bzw. Klavierauszug S. 164, T. 70 ff. (teilweise auch schon ab *Allegro agitato*).

<sup>120</sup> Vgl. Partitur S. 350 ff. bzw. Klavierauszug S. 204 f.

Massimiliano, Fl., Cl., Vl.1, Vle:

(Allegro agitato  $\text{♩} = 100$ )

Mas. Om - bra non son! né pri - vo di vi - ta an - cor.

Fl., Cl., Vl.1, Vle (p)

Abb. 7 – 21 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 3

Die in der nächsten Abbildung (Abb. 7-22) aus dem ersten Akt von *Les Vêpres Siciliennes*<sup>121</sup> dargestellten anapästischen Gestalten bei aufsteigendem Halbton und Tonrepetition in den ersten Violinen und den Bratschen und ohne weitere Harmonik fungieren als kurze Einleitung zu Hélénes Gesang<sup>122</sup> („Au sein des mers et battu parl’orage...“).

Die bedrohliche Situation, die Angst davor und letztendlich auch die Klage konkretisieren sich durch den Text der anschließenden *Cavatina* – wenngleich in dieser die besagten rhythmisch-melodischen Gestalten nicht mehr vorkommen. Héléne will in der Anwesenheit von Franzosen ihren sizilianischen Landsleuten den Aufruf zum Mut um ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und zu kämpfen, durch eine metaphorisch deutbare Geschichte zu verstehen geben. Die Erzählung über das in Sturm geratene Schiff und die Seeleute, die durch ihre Rufe („Ô viens à nous, Dieu tutélaire! Apaise enfin ton courroux! Exauce notre prière! Sauve-nous! ... prot’ge-nous!“) – um Gottes Hilfe rufen, lassen Komponenten der Konnotation als Bedrohung, Angst und Klage wahrnehmen, welche bei der anapästischen Formel mit aufsteigendem Halbton und Tonrepetition in Verdis Schaffen in vielen Fällen erscheinen und welche eine zumindest so nahe Verwandtschaft mit der Konnotation von Verdis aufsteigenden „Seufzer“-Gestalten haben dürften wie mit jener einer „Todesfigur“.

<sup>121</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 105 bzw. Klavierauszug S. 41.

<sup>122</sup> In Noskes Abhandlung ist diese Stelle als eine der sehr vielen mit Anapästen, die in der gesamten Oper vorkommen, erwähnt; die zahlreiche Erscheinung führt Noske darauf zurück, dass „[t]he main theme of the work is *vendetta*; hence the opera swarms with anapaestic motifs.“ Noske, *Signifier*, S. 195 (Hervorhebung orig.).



Abb. 7 – 22 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 1

Im letzten hier erwähnten Beispiel (Abb. 7-23) aus dem dritten Akt von *Luisa Miller* unterscheiden sich die Gestalten von den meisten bisher angedeuteten nicht nur in den unsteten Tonhöhenkonstellationen, sondern auch darin, dass die längere Note mit der Tonhöhe der Tonrepetition an mehreren Stellen nur einen Achtelwert darstellt. So geht der musikalische Fluss ohne weitere Pausen unmittelbarer weiter – und begreift damit auch einen daktylischen Rhythmus mit ein. Dadurch ist der in dieser Formel innewohnende „Seufzer“-Gestus noch mehr nachvollziehbar, denn infolge dessen kann auch eine plastische Umsetzung der „seufzenden“ Kurzatmigkeit wahrgenommen werden – wie wir dies auch bei anderen Klage-Gestalten bei Verdi häufig beobachten konnten. Die Auseinandersetzung von Luisa und Rodolfo, bei der diese Passage erklingt, spielt zwar in derselben Szene ab, in der beide das Gift trinken; der unmittelbare textliche Kontext legt jedoch die Konnotation mit der sorgenden Aufregung in einem zumindest gleichen Maße nahe wie die Todesandeutung vorhanden ist, wenn Luisa fragt, was Rodolfo (der seinen Degen weggeworfen hat) da tue („O giusto ciel! Che hai?!“) und ihn dann – nicht wissend, was im Becher ist – zu noch mehr Trinken bewegen will<sup>123</sup>.

<sup>123</sup> Vgl. Partitur S. 424 bzw. Klavierauszug S. 364 f. Noske nennt für das anapästische Motiv auch die „poising scene“ in *Luisa Miller*, vgl. Noske, *Signifier*, S. 193 f. Ob der Autor damit auch die in Abb. 7-23 angeführte Stelle meinte, konnte die Verfasserin der vorliegenden Arbeit aus dem kurzen Hinweis nicht ermitteln, aber es sei angemerkt, dass auch andere anapästische Rhythmen in der Vergiftung-Szene neben dieser Stelle vorhanden sind – welche, allerdings auf konstanten Tonhöhen dargestellt, mehr im Sinne von einem „Todesrhythmus“ aufgefasst werden könnten. Vgl. dazu Partitur S. 420, T. 64-66 (im Klavierauszug nicht ersichtliche Rhythmen) sowie S. 423 bzw. Klavierauszug S. 363, T. 88 und 91-92.

Allegro agitato (♩ = 144)

L O gius - to ciel!... Che ha - i?..

R - ra - il.. Mi.. si

Deh! qual-che stil - la ne sug-gi an - cor... ti fia ri - sto - ro!

chIU de..il.. re- spir!..

Abb. 7 – 23 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

### 7.3 Sextakkordketten

Als ein weiteres satztechnisches Phänomen, von dessen umfassender Untersuchung bezüglich seiner Konnotationen in Verdis Schaffen vielfältige Resultate erwartet werden können, müssen die Sextakkordketten erwähnt werden. Nicht nur die Deutung der Konnotationen, sondern ihre Ursprünge sowie ihre möglichen Quellen und Vorbilder in Zusammenhang mit Verdis Musik könnten Gegenstand weiterer Forschungen sein.

Eine wohlüberlegte Differenzierung sowohl hinsichtlich der satztechnischen Beschaffenheit als auch der Konnotationsebenen wäre dabei erforderlich. Nach den bisherigen Forschungen der Autorin der vorliegenden Arbeit lassen sich Sextakkordketten bei Verdi auf der semantischen Ebene in einem relativ breit gefächerten Sinne mit Nichtauthentischem, Nichtentsprechendem in Zusammenhang mit verschiedenen Aspekten erblicken (Näheres wird dazu weiter unten erörtert).

Ansatzweise sei hier auf die von Reinhard Amon im Allgemeinen beschriebene Symbolik von Sextakkordketten hingewiesen: „Die parallelen Sextakkorde können für Falschheit (‘falscher Bass’) oder Verführung stehen.“<sup>124</sup> Über eine Art „Falschheit“ als Nichtauthentisches hinaus scheint bei Verdis Stellen mit Sextakkordketten auch eine andere Konnotationsebene eine Rolle zu spielen, die auf die Himmelsthematik oder das Erhabene deutet.

Eine diesbezügliche Unterscheidung in der konnotativen Signifikanz kann man zunächst in satztechnischer Hinsicht in der melodischen Richtungslinie der parallel geführten Sextakkorde festhalten – wofür im Folgenden mehrere Beispiele angeführt werden. Bei melodisch absteigenden oder bogenförmigen (sowohl zunächst auf- und dann absteigend zum Ausgangspunkt zurückkehrenden als auch umgekehrt) Sextakkordketten konnte nur die Verknüpfung mit dem Nichtauthentischen beobachtet werden – mit Ausnahmen im Spätschaffen; weiter unten folgt Näheres dazu. Währenddessen kann bei den (selteneren) Sextakkordketten, die eine aufsteigende Melodieführung aufweisen, über die Konnotation des Nichtauthentischen hinaus auch jene mit der Himmelsthematik – auch mit dem gerade eintretenden Tod (einer meist positiven Person im Sujet) – festgestellt werden. Dies ließe sich oft in einer plastischen Erklärung der Verknüpfung mit einer direkten gestischen Bewegung als Emporsteigen – etwa zu Gott in den Himmel – in Zusammenhang bringen. Verallgemeinernd lässt bei den meisten von solchen aufsteigenden Sextakkordketten der Begriff „Erhabenheit“ formulieren.

Divergenzen hinsichtlich der satztechnischen Beschaffenheit erfordern auch die analytisch-begriffliche Unterscheidung zwischen Fauxbourdon-Satz und Sextakkordkette. Letztere tritt bei Verdi als Aufeinanderfolge von Sextakkorden in verschiedenen Verknüpfungsformen auf. Die mögliche Verknüpfung von Sextakkorden bei einer oder zwei bleibenden Stimmen (wie z.B. von einem Dur zu einem verminderten bei bleibender Unter- und Mittelstimme und sich halbtönig aufwärts bewogender Oberstimme) kann zwar Bestandteil einer Sextakkordkette sein<sup>125</sup>, ist aber nicht mit der Fauxbourdon-Technik gleichzusetzen. Auch Artikulationen und spieltechnische Begebenheiten in der Instrumentation können den Klang von einer Folge von Sextakkorden hervorbringen<sup>126</sup>, aber

---

<sup>124</sup> Amon, *Lexikon*, S. 101.

<sup>125</sup> Es ist beispielsweise am Beginn der insgesamt bogenförmigen Sextakkordkette bei der Begegnung von Paolo und Gabriele im zweiten Akt von *Simon Boccanegra* zu beobachten, vgl. dazu Partitur S. 256 bzw. Klavierauszug S. 158.

<sup>126</sup> So ist es beispielsweise bei der Sextakkordkette bei der Begegnung von Carlos und Elisabeth im ersten Akt von *Don Carlos*, wenn die Streicher den je ersten Viertel der drei Sextakkorde in „gebrochenen“ ausgeschriebenen Sechszehnteln verwirklichen. Vgl. Partitur S. 33 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 54 f., T. 6-8 nach Ziff E.

auch solche Passagen sind dennoch nicht als Fauxbourdon aufzufassen. Auch die „belegten“ Intervalle der Sextakkordbewegung kann Unterschiede aufweisen; oder eine von Verdi sehr häufige Verwendung von Sextakkordketten geht mit dem instrumentatorischen Einsatz tiefspielender Instrumente einher, die einen gleichzeitigen Orgelpunkt bilden. Sogar die Bildung von gleichzeitigen andersartigen Melodielinien während Sextakkordketten ist möglich. In Zusammenhang mit unbeständigen Erscheinungsformen können auch enharmonische Umdeutungen eine Wichtigkeit erlangen: In mehreren Fällen kann festgestellt werden, dass das Schriftbild in analytischer Hinsicht keine Sextakkorde im Sinne der ersten Umkehrung eines grundständigen Klanges ergibt, während das Erklingende dennoch eine Kette von Sextklängen darstellt. Laut bisherigen Beobachtungen der Autorin der vorliegenden Arbeit sind jene Sextakkordketten in Verdis Schaffen, die gleichzeitig Konnotationen haben, nicht nur die, die unter Umständen in einem Fauxbourdon-Satz in Erscheinung treten, sondern auch jene in mehrfach variablen Erscheinungen. Inwiefern und auf welche Art dies bei Verdi eine Individualisierung vom Topos der Fauxbourdon-Technik und ihren semantischen Implikationen bedeutet haben könnte, wäre ebenfalls Gegenstand weiterer Forschungen.

Signifikant war und nicht außer Acht gelassen werden konnte auch bei den bislang behandelten satztechnischen Phänomenen der gesamte satztechnische Kontext, in welchem satztechnische Phänomene, die auch vereinzelt konnotative Bedeutung haben können, gemeinsam auftreten; natürlich gilt dies auch für die Sextakkordketten und ihre Umgebung. Die Relation und die Relevanz von denen in einer Wechselwirkung oder auch Dominanz von bestimmten Komponenten des Gesamtkontextes und dadurch die mögliche Dominanz ihrer Konnotationen unterscheidet sich von Fall zu Fall, und sie müssen auch dementsprechend bewertet werden.

Die Notwendigkeit einer Differenzierung sowohl in satztechnischer als auch in semantischer Hinsicht lässt sich auch an den Sextakkordketten in *Simon Boccanegra* nachvollziehen.

Beobachtet man zunächst die aufsteigenden Sextakkordketten, lässt sich auch diesbezüglich eine mehrfache Verknüpfung mit der Konnotationsebene feststellen. Während die erste aufsteigende Sextakkordkette in der Oper bei schnellem Tempo und lauten Jubel-



Klängen am Ende des Prologs<sup>127</sup> im Dienst der Orchestration zu stehen scheint (in diesem Sinne lassen sich z.B. auch die hinaufsteigenden Sextakkordketten der Blechbläser im Sturm im ersten Bild von *Otello*<sup>128</sup> identifizieren), ist die zweite, kurze Stelle (Abb. 7-24), mit durch Pausen voneinander getrennten akzentuierten Sextakkorden im ersten Akt von *Simon Boccanegra*<sup>129</sup> mit dem Nichtauthentischen in Zusammenhang zu bringen. Amelia wirft hier ihrem Geliebten Gabriele vor, sich im Dunklen der Nacht in verschwörerischer Gesellschaft verstohlen zu schleichen<sup>130</sup>. Eine flüchtige Passage mit einer Kette von vier aufsteigenden Sextakkorden nur kurze Zeit später<sup>131</sup> (Abb. 7-25), im Liebesrausch der beiden, deutet auf eine Erhabenheit hin<sup>132</sup>. Die zwar nicht in allen Einzelheiten nach oben strebende, aber in ihrem Mittelteil dennoch eine Weile insgesamt aufwärts gerichtete und mitunter durch Pausen unterbrochene Sextakkordkette der Streicher im zweiten Finale<sup>133</sup> (Abb. 7-26) kann als Ausdruck von Nichtauthentischem in Zusammenhang mit dem Traum im Schlaf oder dem nicht mehr völlig klaren Gedanken einer fast eingeschlafenen Person wahrgenommen werden<sup>134</sup>. Schließlich ist, wenn im ersten Akt<sup>135</sup> der als Pater Andrea auftretende Fiesco den jungen Gabriele segnet, auch die Konnotation mit Religiösem als Ausdruck von Erhabenem

<sup>127</sup> Vgl. Partitur S. 76 f. bzw. Klavierauszug S. 46 f. Eine Sextakkordkette ist bei dem sehr schnellen Tempo in der Klangwirkung feststellbar – was auch der Klavierauszug nahelegt –, während die eigentlichen Sextakkorde auf dem jeweils zweiten Sechszehntelwert zwischen grundständigen Moll-Dreiklängen in einer realen Mixtur entstehen.

<sup>128</sup> Vgl. Partitur S. 5 und S. 28.

<sup>129</sup> Vgl. Partitur S. 103 bzw. Klavierauszug S. 61.

<sup>130</sup> Man beachte auch jenen weiteren Aspekt von Nichtauthentischem, welcher als ein vom Normalen abweichender physische oder psychische Zustand des Menschen auch mehrmals in Verdis Schaffen in Zusammenhang mit Sextakkordketten in Erscheinung tritt. Hier wird ein aufgeregter Seelenzustand von Amelia deutlich, was auch die *Disposizione Scenica* beschreibt: „Alla domanda: Chi? *Amelia* ancor più agitata risponderà: *Tu, e Andrea... e Lorenzino, ed altri.*“ Übersetzung: „Auf die Frage: *Chi?* Antwortet *Amelia* noch aufgeregter: *Tu, e Andrea ... e Lorenzino, ed altri.*“ *Disposizione Scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 594 f. (Hervorhebungen orig.).

<sup>131</sup> Vgl. Partitur S. 109, bzw. Klavierauszug S. 66, Ziff. H.

<sup>132</sup> Die an der vergleichbaren Stelle der ersten Fassung der Oper vorkommenden Sextakkorde bilden noch zusätzlich zwei viel längere Ketten, vgl. Klavierauszug (1857), S. 62.

<sup>133</sup> Vgl. Partitur S. 299 bzw. Klavierauszug S. 182.

<sup>134</sup> Das *Emporsteigen* findet auch hier – wie bei aufsteigenden Sextakkordketten mit Konnotation von In-den-Himmel-Steigen einer sterbenden positiven Person (Auslegung siehe im weiteren Verlauf des Kapitels) – seine Entsprechung. Dass der Faktor Emporsteigen hier auf die aufsteigenden und schwebenden Gedanken und Bilder beim Eindämmern des Dogen nach dem Austrinken des vergifteten Bechers einen Bezug nimmt, wenn eine „naheliegende Assoziation Schlaf bzw. Traum-Todesgedanke“, Sopart, *Boccanegra*, S. 171, von Verdi angedeutet wird, erscheint anschaulich. Sopart formuliert die Erklärung der „parallelen, leicht hingetupften Sextakkorde“ Sopart, *Boccanegra*, S. 171, an dieser Stelle zumal als Frage, ob sie „nur Simonas zunehmende Müdigkeit illustrieren oder bereits die Wirkung des Giftes anzeigen, zumal die ersten beiden Takte den monotonen Todesrhythmus aus T. 387ff. [...] übernehmen“, ebd. Hinsichtlich der Konnotationen von Verdis Sextakkordketten lassen sich, laut bisherigen Forschungsergebnissen der Autorin der vorliegenden Arbeit, die von Sopart formulierten möglichen „Botschaften“ der Sextakkorde, beide bejahen, und zwar im Sinne des nichtgewöhnlichen, des veränderten körperlich-physischen (oder auch mentalen) Zustandes einer Person. Eine Andeutung des „Todesrhythmus“ lässt sich an der Stelle – trotz der Verwandtschaft zu T. 387ff. – nach Ansicht der Autorin der vorliegenden Arbeit nicht erkennen, was vor allem an der „zu“ regelmäßigen Sechszehntelbewegung, aber auch an den Staccati in *leggerissimo* sowie am relativ hohen Register liegt.

<sup>135</sup> Vgl. Partitur S. 127 f. bzw. Klavierauszug S. 77.

bei zwei aufsteigenden Sextakkordketten im Fiesco – Gabriele Duett feststellbar. Auch hier sei dennoch auf das Mit-Vorhandensein des Nichtauthentischen in der Situation bezüglich Fiescos Identität verwiesen, der mit dem Decknamen Pater Andrea auftritt.

Allegro

Am. Tu, e Andre-a, e Loren-zi no ed altri...

Gab. Ah ta-ci...

Abb. 7 – 24 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

*dolce*

Am. dell'a - mor, del - - l'a - mor,

Gab. dell'a - mor,

*leggero*

Abb. 7 – 25 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

(Siede.)

D. lamenteè oppres - sa... stan - che le mem - bra... ohi - mè!

Abb. 7 – 26 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2

Um weiterhin bei den aufsteigenden Sextakkorden zu bleiben: Es ließ sich wie oben angedeutet beobachten, dass aufsteigende Sextakkordketten in Zusammenhang mit dem Erhabenen nicht selten im Zuge der Vorbereitung auf das Sterben oder auch im Akt des Sterbens einer edlen oder positiven Figur in Erscheinung treten können, was ähnlich geschehen kann, wenn jemandes „engelhafte“ Art vergegenwärtigt werden soll. In diesem Sinne lässt sich bei den aufsteigenden Sextakkordketten in der letzten Szene in *Aida*<sup>136</sup> und in *La forza del destino*<sup>137</sup> (Abb. 7-27) die Vorbereitung auf den Tod gewahren. In diesem Zusammenhang ist auch jene kurze Passage mit vier aufsteigenden Sextakkorden im letzten Bild von *Rigoletto*<sup>138</sup> zu erwähnen, wo die tödlich verletzte Gilda kurz vor ihrem Sterben von ihrem Vater erkannt wird (Abb. 7-28).

Abb. 7 – 27 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4

Abb. 7 – 28 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3

<sup>136</sup> Vgl. Partitur S. 426, letzter Takt auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 310, T. 2 auf der Seite, zwischen Radames' Satz „No, non morrai! troppo t'amai! troppo sei bella!“ und Aidas Satz „Vedi?.. di morte l'angelo radiante a noi s'apressa...“, erste Oboe und Klarinetten, wo die Andeutung einer Himmel-Analogie auch die zusätzliche Flöte mit Trillern erhöht. Drei weitere aufsteigende Sextakkordketten in der Flöte, Klarinette und den Violinen befinden sich im *Andantino*-Teil, vgl. Partitur S. 427, T. 3-4 nach Ziff. U, S. 428, T. 2-3 auf der Seite sowie S. 429 f. (letzter Takt auf S. 429 bis T. 1 auf S. 430) bzw. Klavierauszug S. 310, T. 3-4 sowie 7-8 nach Ziff. U und S. 311, T. 3-4 auf der Seite.

<sup>137</sup> Vgl. Partitur S. 608, T. 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 365, T. 1-2 auf der Seite. Die hinaufsteigenden Sextakkorde werden durch die Violinen und die Bratschen über einem Orgelpunkt der tiefen Streicher gebildet. Alvaro klagt, dass ihn die sterbende Leonora dazu verdammt, zu leben, während sie sterben wird („Tu mi condanni a vivere a m'abbandoni intano!“).

<sup>138</sup> Vgl. Partitur S. 337 f. bzw. Klavierauszug S. 348, T. 150-154.

Die letzte kurze und sich nicht nur in Sekunden aufsteigende Sextakkordkette in *Otello*<sup>139</sup> – die allerdings als ein Bestandteil in einer aufstrebenden und nicht nur Sextakkorde enthaltenden Phrase der drei Flöten fungiert und daher auch mit Vorbehalt unter den Kriterien einer Sextakkordkette untersucht werden soll – erklingt im allerletzten Bild kurz vor Otellos Selbstmord. Ihm werden der fürchterliche Betrug und seine unwiderrufliche Tat klar, und durch seinen Satz „Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta“ wird die Keuschheit Desdemonas – die jetzt bereits tot im Himmel ruhe – angedeutet. Erhabenheit und Desdemonas bezaubernde Wirkung auf Otello lassen sich bei jener aufsteigenden Sextakkordkette wahrnehmen, die im orchestralen Nachspiel der idyllischen Szene, in der Desdemona im Garten mit dem Volk und den Kindern singt und in welcher Blumen gestreut werden, im zweiten Akt zu hören ist<sup>140</sup>. In seinem letzten Satz vor der besagten orchestralen Passage vergleicht Otello seine Frau mit dem Himmel („S’ella m’ingana, il ciel se stesso irride!...“). Auch eine kurze aufsteigende Kette von vier (klingenden) Sextakkorden, die im *Ave Maria* der Desdemona in derselben Oper über einem Orgelpunkt der Celli in den Streichern zu finden ist<sup>141</sup>, lässt sich als ein religiöse Gestimmtheit ausstrahlender Moment erkennen (Abb. 7-29).

The image shows a musical score for G. Verdi's *Otello*, Act 4. It consists of three staves: a vocal line for the soprano (D), a right-hand piano part, and a left-hand piano part. The vocal line has the lyrics "sor - te; per noi, per noi tu". The piano accompaniment features a sequence of chords in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The tempo is marked "Tempo I" and "dolcissimo", and the dynamics include "pp" and "dolce".

Abb. 7 – 29 G. Verdi, *Otello*, Akt 4

<sup>139</sup> Vgl. Partitur S. 527 bzw. Klavierauszug S. 298.

<sup>140</sup> Vgl. Partitur S. 227 bzw. Klavierauszug S. 128 f. Die Konsequenz als Sextakkordkette wird bei dieser hinaufsteigenden Harmoniekette von acht Klängen beim fünften und sechsten Klang unterbrochen.

<sup>141</sup> Vgl. Partitur S. 491, T. 4 auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 280, vorletzter Takt auf der Seite. Auch hier sieht man ein Beispiel für die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Sextakkordkette und Fauxbourdon. Die ersten beiden sich klanglich als Sextakkorde konkretisierenden Harmonien der Kette (dritter und vierter Klang in T. 1 der Abb.) haben beide in der Mittelstimme ein *des*, was in einem Fauxbourdon-Satz nicht der Fall sein könnte. Darüber hinaus wird auch hier deutlich, dass die Gestik vom Aufwärtsschreiten für Verdi ausschlaggebender gewesen sein dürfte als die konsequente Verwendung lauter Sextakkorden: Sowohl vor als auch nach der vier Sextakkorde darstellende Kette befindet sich jeweils ein Quartsextakkord.

Dir erhabene Liebe und Gott im Himmel werden bei der in den Holzbläsern triolisch figurierten und in den Streichern mit Achtelpausen voneinander getrennten aufsteigenden Sexten bei Luisas Text „Formate per amarsi Iddio le avea in ciel“ im ersten Akt von *Luisa Miller*<sup>142</sup> deutlich, während wir auch in der geistlichen Komposition *Stabat Mater*<sup>143</sup> (*Quattro pezzi sacri*) eine kurze Kette von fünf Sextakkorden hören können.

Eine in dieser Aufzählung ersichtliche analytische Folgerichtigkeit der Verknüpfung von aufsteigenden Sextakkordketten mit religiöser und/oder erhabener Gestimmtheit wird indessen durch das Erscheinen von gleichzeitigen absteigenden Sextakkordketten in zwei Stücken der zuletzt erwähnten *Quattro pezzi sacri*, nämlich in *Stabat Mater*<sup>144</sup> sowie in *Te Deum*<sup>145</sup>, durchbrochen. Eine in Teile gegliederte Auffassung der Texte lässt dabei, im derzeitigen Stand der dies betreffenden Erkenntnisse der Autorin der vorliegenden Arbeit, keine weiteren Konsequenzen in Erscheinung treten. Auch, dass die in der *Messa da Requiem*<sup>146</sup> vorhandenen Sextakkordketten ebenfalls von hinuntersteigender Artung sind, lässt nur eine bedingte Folgerichtigkeit der Verbindung von aufsteigenden Sextakkordketten und religiösem Zusammenhang zu. Eine diesbezügliche, ins Detail gehende analytische Forschung unter Miteinbeziehung verschiedenster musikalischer Faktoren, die sich in der Wirkung einer Sextakkordkette niederschlagen, wäre noch ebenso wie eine eingehende differenzierend-semantische Untersuchung erforderlich. Dies würde auch die Tatsache unterstützen, dass in Verdis Spätschaffen – zu dem die *Quattro pezzi sacri* auch gehören – Sextakkordketten überhaupt eine auffällige Häufigkeit zeigen: So weisen die letzten drei seiner Opern, *Aida*, *Otello* und insbesondere *Falstaff* eine derart reiche Verwendung von Sextakkordketten auf, dass eine für das Früh- und mittlere Schaffen gültige Auffassung von der Relation des satztechnischen Phänomens beziehungsweise seinen Kriterien einerseits und seinen Konnotationen andererseits in Hinsicht auf Verdis Spätschaffen noch mehr differenziert erfasst bzw. teilweise oder sogar ganz verändert werden muss.

---

<sup>142</sup> Vgl. Partitur S. 66 bzw. Klavierauszug S. 49, T. 236 f.

<sup>143</sup> Vgl. Partitur S. 32, T. 127 bzw. Klavierauszug S. 18, letzter Takt auf der Seite. Die Sextakkordkette erklingt als Fortsetzung einer mit anderen Klängen beginnenden Phrase und lässt ihren letzten Sextakkord wieder absteigen.

<sup>144</sup> Vgl. Partitur S. 31, T. 119 bzw. Klavierauszug S. 17, letzter Takt auf der Seite. Der letzte Viertel im Takt mit den zwei letzten Klangtypen der hier vorhandenen Kette stellt dabei keine Sextakkorde mehr dar. Vgl. auch Partitur S. 34, T. 135 bzw. Klavierauszug S. 19, letzter Takt auf der Seite. Auch hier gilt, dass die beiden letzten (wiederholten) Klänge schon aus dem Kontext einer konsequenten Sextakkordkette fallen.

<sup>145</sup> Vgl. Partitur S. 82, T. 110 bzw. Klavierauszug S. 53, T. 2 auf der Seite. Die hier vorhandene Sextakkordkette erklingt bei gleichzeitigen steigenden Unterstimmen des Orchesters.

<sup>146</sup> Vgl. Partitur S. 118, S. 128 sowie S. 195 bzw. Klavierauszug S. 97, S. 109 sowie S. 183. (Anm.: Der vor dem *ges* in der linken Hand des Klavierparts im dritten Klang in T. 681 auf S. 109 des Klavierauszuges befindliche Auflöser dürfte ein Druckfehler sein.)

Hier muss auch erwähnt werden, dass trotz der Nachvollziehbarkeit vieler Entsprechungen von aufsteigenden Sextakkordketten und ihren Konnotationen dennoch bereits im Früh- oder mittleren Schaffen des Komponisten auch analytisch inkonsequent erscheinende Sextakkordketten vorkommen wie z.B. jene aufsteigende – und sich auch mit den Rhythmus unterteilenden verzierenden Sekund-Wechselschritten wiederholende – Sextakkordkette im Eröffnungsschor des ersten Akts von *Il corsaro*<sup>147</sup>. Der Text der zum Trinken animierenden Korsaren begrenzt sich hier auf „Su godiam!“ – so dass bei dieser Aussage weder eine Annäherung an die Himmelsthematik noch an das Erhabene noch ein Zusammenhang mit dem Nichtauthentischen festzustellen ist<sup>148</sup>. Ähnlich lässt sich auch bei der Erscheinung der nach oben strebenden Sextakkorde bei der Begegnung von Carlos und Elisabeth im ersten Akt von *Don Carlos*<sup>149</sup> keine Konsequenz erkennen, wenn Carlos Elisabeth das Schmuckkästchen mit dem Porträt überreicht („Cet écrin?...“); in diesem Fall scheint die Folge von drei Sextakkorden keine relevantere Rolle zu haben als sich als Bestandteil und Fortsetzung eines in der gleichen Anlage angefangenen musikalischen Vorgangs darzustellen.

Die Konnotation mit dem weiter oben allgemein „betitelten“ Nichtauthentischen (als Ausdruck von „Falschem“), die bei Verdi seltener bei hinauf-, aber oft bei hinuntersteigenden bzw. bogenförmigen Sextakkordketten in Erscheinung tritt, kann auch mehrere Aspekte des verknüpften Inhaltes oder Textes beinhalten. Hierbei lassen sich drei Zusammenhänge häufiger beobachten. Zum ersten das Nichtauthentische als außerordentlicher mentaler oder physischer Zustand einer Person; hier kann neben der körperlichen Schwäche auch der sehr aufgeregte mentale Zustand erkannt werden – der sich als „Außer-sich-Sein“ oder „Neben-sich-Stehen“ beschreiben lässt. Zum zweiten das Nichtauthentische als Verborgensein; hier kommt oft das Vorhandensein oder Enthüllung eines Geheimnisses, das Auftreten einer Erscheinung als Geist oder eines nichtwirklichen Ereignisses vor, aber auch die Ver- oder Entführung sowie die einfache Täuschung – sogar in Bezug auf Belanglosigkeiten. Mitunter lässt sich das Verbergen auch im Text als Absicht oder als Vorkommnis erkennen. Schließlich schlägt sich eine dritte Ebene in Zusammenhang mit dem Nichtauthentischen in der direkten Gegenüberstellung von Widersprüchen, Nichtentsprechungen, Diskrepanzen, Kehrseiten von bestimmten Sachverhalten nieder.

---

<sup>147</sup> Vgl. Partitur S. 17 bzw. Klavierauszug S. 9, T. 69-71 und 73-75.

<sup>148</sup> Treffend deutet Charles Osborn – der diese Szene im Allgemeinen beschreibt – an: „The opening pirates' chorus [...] is undistinguished stuff...“ Charles Osborne: *The Complete Operas of Verdi*, New York (Da Capo Press) 1969, Reprint of the 1969 ed. published by A.A. Knopf, New York, S. 184.

<sup>149</sup> Vgl. Klavierauszug Bd. 1, S. 54 f.

Um zunächst die Thematisierung von hinaufsteigenden Sextakkordketten mit der – bei solchen selteneren – Konnotation des Nichtauthentischen fortzusetzen, sei auf die Sextakkordketten bei Erscheinungen und Geister hingewiesen. So sind z.B. die über einem Orgelpunkt der tiefen Streicher chromatisch aufsteigenden schnellen und durch Pausen getrennten Sextakkorde bei Amelias Besuch auf dem „Galgenhügel“ im zweiten Akt von *Un ballo in maschera*<sup>150</sup>, die erklingen, wenn die Frau einen begrabenen Kopf zu erheben glaubt („Una testa di sotterra...“). Ein vergleichbarer Kontext mit Geistern ist bei jener kurzen chromatisch hinaufsteigenden Kette von drei Sextakkorden – je einem verzweifelt-verneinenden Schrei Macbeths („No!) folgend – mit Pausen vorhanden, die im dritten Akt in *Macbeth*<sup>151</sup> bei der Prophezeiung der Hexen durch die drei Geister (Erscheinungen) erklingt. Eine noch längere, aber abwärts gerichtete chromatische Sextakkordkette von etwa zwei Takten über einem Orgelpunkt der tiefen Streicher und der Hörner erklingt allerdings auch kurze Zeit später, nach dem Auftritt des dritten Geistes bei Macbeths Text „no, selva alcuna ...“ in derselben Szene<sup>152</sup>.

Bei einer von den Holzbläsern und Streichern vorgetragenen schnellen staccato-Folge von Sextakkorden in der 6. Szene des dritten Aktes in *Otello*<sup>153</sup> erklingt Jagos Satz „Ma ad evitar sospetti Desdemona si mostri a quei Messeri“, was den Aspekt des Verbergens in sich trägt, während die wiederholte, über einem tiefen Orgelpunkt aufsteigende Sextakkordkette der Streicher bei der Textstelle „disperso vada...“ in der berühmten Arie des Carlo „Urna fatale...“ im dritten Akt in *La forza del destino*<sup>154</sup> in Zusammenhang mit dem Aspekt Geheimnis bzw. Verrat erscheint.

Bei bogenförmigen oder absteigenden Sextakkordketten lässt sich die Konnotation mit dem Nichtauthentischen, ähnlich, in verschiedenen Bezügen und Teilaspekten erkennen. Die Bogenförmigkeit als gestalterischer Gestus für die melodische Linie einer musikalischen Einheit kann dabei – insbesondere, wenn sie mit einer oder mehreren Wiederholungen einhergeht – auch als Faktor der Pendelbewegung eine Rolle spielen. Dementsprechend erlangen in diesen Fällen auch die in der vorliegenden Arbeit festgehaltenen Konnotationen eines Pendelmotivs eine Bedeutung, welche als Andeutung von Hinfälligkeit, mentaler oder physischer Angeschlagenheit, Machtlosigkeit (vgl. dazu Unterkap. *Das bogenförmige*

---

<sup>150</sup> Vgl. Partitur S. 245 bzw. Klavierauszug S. 138 f.

<sup>151</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 429 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 293.

<sup>152</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 434 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 296, T. 118 f.

<sup>153</sup> Vgl. Partitur S. 393 f. bzw. Klavierauszug S. 210.

<sup>154</sup> Vgl. Partitur S. 345 bzw. Klavierauszug S. 208.

*Pendelmotiv*) Überschneidungspunkte mit den Konnotationen von Sextakkordketten bilden können. Bei den weiter unten aus *Simon Boccanegra* in Zusammenhang mit bogenförmigen Sextakkordketten abgebildeten Stellen (Abb. 7-31 bzw. 7-32) kann dies besonders gut nachvollzogen werden.

In *Simon Boccanegra* wird die Verwandtschaft zwischen anormalem Zustand und Falschheit beziehungsweise auch Geheimnis und Falschheit in jener Situation der Oper deutlich, in der die bogenförmigen chromatischen Sextakkordketten mit jeweils halbtönig steigendem Orgelpunkt in einem transponiert wiederholten 3-taktigen Abschnitt im 3. Akt<sup>155</sup> auftreten. In dieser Szene sehen wir den bereits vergifteten und daher körperlich angeschlagenen Dogen wieder; der von seinem nichtnormalen – hier schwachen – körperlichen Zustand Auskunft gebende Text („M’ardon le tempia...un’atra vampa sento serpeggiar per le vene!“) ist zwischen die drei bogenförmigen chromatischen Sextakkordketten integriert<sup>156</sup>. Wir werden dadurch sofort an eine frühere chromatische Sextakkordketten-Stelle in Verdis Schaffen erinnert, die ebenfalls mit einem physisch wie mental angeschlagenem menschlichen Zustand einhergeht: „M’arde le vene...“, sagt Rodolfo im dritten Akt von *Luisa Miller*<sup>157</sup> nach dem zweimaligen Erklingen einer – wenngleich absteigenden – Sextakkordkette (Abb. 7-30). Ihm brennen zwar nicht die Schläfen wie Boccanegra, sondern die Adern, aber dass er auch körperlich angeschlagen ist, deutet uns der Hinweis in der Partitur genau zu Beginn der chromatischen Sextakkordkette, deren Oberstimme in den Violinen in bewegliche chromatische Sechszehntel unterteilt ist, unmissverständlich an: Er fällt auf einen Stuhl (*cadendo sopra un seggio*), nachdem er von Luisa direkt erfährt, dass der Brief, in dem sie über ihre Liebe zu Wurm schreibt, tatsächlich von ihrer Hand stammt. In beiden Fällen, bei Boccanegra und bei Rodolfo, werden wir Zeuge von körperlicher und psychischer Gebrochenheit, wodurch wir mit nichtauthentischen, anomalen Zuständen konfrontiert werden<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> Vgl. Partitur S. 245 f. bzw. Klavierauszug S. 213.

<sup>156</sup> Budden weist hier auf eine Transformation des „Giftmotivs“ in die Umkehrung hin und fügt hinzu: „It tells us not only that Boccanegra is sick but why“. Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 323.

<sup>157</sup> Vgl. Partitur S. 419 bzw. Klavierauszug S. 360 f., T. 59 und 61.

<sup>158</sup> Zum anomalen physischen Zustand von Doge Boccanegra vgl. auch die Beschreibung der *Disposizione scenica*: „Dalla destra entra il Doge: il suo passo è incerto, un intenso dolore gli si legge in volto: si appoggia un breve istante al tavolo“, Übs.: „Der Doge tritt von rechts auf. Sein Gang ist unsicher, heftige Schmerzen spiegeln sich auf seinem Antlitz wieder. Er stützt sich kurz auf den Tisch“, *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 654 f. (Hervorhebungen orig.).



Allegro (♩ = 112) *cadendo sopra un seggio*

Rod. M'ar-de le vene...

Abb. 7–30 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3

Die Konnotation mit einer außergewöhnlichen Befindlichkeit ist in *Simon Boccanegra* am meisten jedoch bei jenem musikalischen Abschnitt im ersten Finale nachvollziehbar, welcher in seiner Dreigliedrigkeit zwei gleiche bogenförmige Sextakkordketten enthält und auch die dritte, die melodische Phrase abschließende viertaktige Einheit in Sextakkord-Führung darstellt<sup>159</sup> – wengleich deren Bogenförmigkeit sich zu weiteren zwei Bögen trennen lässt (Abb. 7-31). Wenn Amelia hier von ihrer Entführung am Meeresufer erzählt und dabei die liebeliche Stunde des sinkenden Tages benennt, welche zur Verzückung, zur „Ekstase“ einlade („Nell’ora soave che all’estasi invita soletta men givo sul lido del mar“), so meint sie ihren eigenen bezauberten Zustand, in welchem sie verträumt bei der See spaziert sei<sup>160</sup>.

Moderato ♩ = 60 *dolcissimo cantabile* *poco rall.*

Am. Nel - l'o - ra so - a - ve - che all'e - sta - si in - vi - ta - so - let - ta men gi - vo sul li - do del mar.

Abb. 7–31 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1

<sup>159</sup> Vgl. Partitur S. 208, Klavierauszug S. 123, Ziff. Q. Dass die unterste Stimme einer Sextakkordkette in den Bratschen und den Celli bei ihrer Achtelbewegung bei etwa jeder zweiten Note einer Dreiergruppe im 6/8-Takt vom Bass als der Terz in der Sextakkord-Harmonik „abspringt“, beeinträchtigt die Wirkung einer Sextakkord-Führung keineswegs, zumal die Holzbläser gleichzeitig einen „reinen“ Sextakkord-Satz präsentieren, in welchem das Fagott durchgehend und ohne Unterbrechung die Terzföhrung einer Sextakkordkette darstellt.

<sup>160</sup> Wengleich das Wort *estasi* in diesem eigentlich „harmlosen“ Zusammenhang für uns heutiges Publikum ein wenig zu übertrieben erscheinen mag, ist die Herkunft der wortwörtlichen Übersetzung als *Ekstase* gerade für die Konnotation als Nichtauthentisches, als anormaler, außergewöhnlicher Zustand – der bei Verdis Verwendung von Sextakkordketten oft auch das Außer-sich-Sein implizieren kann – bemerkenswert: insofern als das Wort aus dem griechischen *ékstasis* = das Aus-sich-Heraustreten ableiten lässt. Vgl. dazu Duden, *Universalwörterbuch*, S. 453.

Die Konnotation von Sextakkordketten mit Nichtauthentischem demonstrieren auch die bogenförmigen Sextakkordketten in der letzten Szene des dritten Akts<sup>161</sup>, bei der Versöhnung von Fiesco und Simone, kurz vor dem Tod des Dogen (Abb. 7-32). Beide oben angesprochenen Aspekte des Nichtauthentischen sind dabei nachvollziehbar: zum einen der nichtauthentische Zustand, also außergewöhnliche Verfassung, Außer-sich-Stehen oder Neben-sich-Stehen eines Menschen, zum anderen der Aspekt Geheimnis. Die für ihn in gleicher Weise überraschende wie schmerzliche Gewissheit, in Amelia Grimaldi seine eigene Enkeltochter erkennen zu müssen, erschüttert Fiesco und veranlasst ihn zu der Frage, warum sich die Wahrheit bloß so spät herausgestellt habe: „Perché mi splende il ver sì tardi?“ Die Relevanz eines Geheimnisses geht auch aus Lotte Thalers Formulierung hervor: „Warum in der Tat behalten Simon und Amelia ihr Geheimnis so lange für sich?“<sup>162</sup>

The image displays a musical score for G. Verdi's *Simon Boccanegra*, Act 3. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line for Fiesco (labeled 'F.') and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'per - chè mi splen - - - - de il ver si'. The piano accompaniment features a series of chords, including sextaccords, with dynamic markings 'p' and 'ff'. The second system continues the vocal line with 'tardi? per - chè mi splen - de il ver si tardi?' and the piano accompaniment. The piano accompaniment continues with similar chord progressions and dynamic markings.

Abb. 7 – 32 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

Betrachtet man die aus *Simon Boccanegra* zuletzt genannten drei Beispiele, stellt sich die Perspektive heraus, dass in dramatisch unterschiedlichen Situationen der Ausdruck von Nichtauthentischem als ein gemeinsamer Aspekt vorhanden ist, dessen musikalische Entfaltung in Zusammenhang mit den Sextakkordketten geschieht.

<sup>161</sup> Vgl. Partitur S. 369 ff. bzw. Klavierauszug S. 223.

<sup>162</sup> Thaler, *Unwissenden*, S. 192.

So könnten sich auch die von Frits Noske artikulierten Bedenken, laut den die Erscheinung von Sextakkordketten in der Oper „seem to defy specific dramatic interpretation“<sup>163</sup> als weniger scharf herausstellen. Der Erwähnung derselben oben zitierten drei Sextakkordketten-Stellen in Noskes Studie mit seiner Argumentation, dass die Sextakkordketten in der Oper „nur“ ein Mittel zur Förderung der Gesamteinheit in der Oper seien<sup>164</sup>, sei hiermit auch ein weiteres, die Konnotation mit dem Nichtauthentischen ebenfalls unterstützendes Beispiel entgegengestellt.

Auch diese Stelle in *Simon Boccanegra* („the fragment preceding the Doge’s *Sogno*“)<sup>165</sup> nennt der Autor in einem Zusammenhang dramatisch nicht interpretierbarer Sextakkord-Stellen: das ist die Stelle mit den in der vorliegenden Arbeit schon oben erwähnten Sextakkordketten (Abb. 7-26) vor dem Traum des Dogen im zweiten Akt. Zieht man eine semantische Verknüpfung der Sextakkordketten mit dem Nichtauthentischen in Betracht, lässt sich auch hier der das Nichtauthentische markierende Aspekt erkennen, und zwar in der sehr leicht nachvollziehbaren Form als Traum<sup>166</sup>.

Während bei den bogenförmigen Sextakkordketten in *Simon Boccanegra* die Möglichkeit einer Nachvollziehbarkeit auf beiden angesprochenen konnotativen Ebenen (Geheimnis bzw. anomale Befindlichkeit) gleicherweise gegeben war, ist diese Relation bei den absteigenden Sextakkordketten weniger ausbalanciert. Sie lässt eine Konzentration auf jeweils den einen oder eben den anderen Aspekt erkennen.

Wenn im Amelia-Doge Duett im ersten Akt<sup>167</sup> Amelias Kindheitserinnerungen wach werden und sie Simone erzählt, dass sie in Wahrheit kein Abkömmling der Grimaldi-Familie ist, wird der Bezug zu einem Geheimnis, nämlich der wahren Identität von Amelias Mutter – die sie nie gesehen hatte – deutlich. Die zugleich „Seufzer“-Gesten bildenden

---

<sup>163</sup> Vgl. Noske, *Signifier*, S. 237.

<sup>164</sup> Vgl. ebd.

<sup>165</sup> Ebd. (Hervorhebung orig.)

<sup>166</sup> Eine weitere bogenförmige Sextakkordkette in *Simon Boccanegra* erscheint im kurzen Dialog zwischen Paolo und Gabriele am Anfang des zweiten Akts, vgl. Partitur S. 256 bzw. Klavierauszug S. 158, in dem der Intrigant Paolo vortäuscht, die „wirkliche“ Art der Beziehung zwischen Simone und Amelia dem verliebt-eifersüchtigen Gabriele zu enthüllen. Die Konnotation mit der Falschheit im Sinne des Nichtauthentischen kann auch hier deutlich nachvollzogen werden: Der Satz von Paolo, der mit der Sextakkordkette verknüpft wird („E del vegliardo segno é alle infami dilettanze“), ist – wir Zuhörer wissen es, nur Gabriele nicht –, eine Lüge. Darüber hinaus spielen auch das Geheimnis und der anomale Seelenzustand eine Rolle, indem Paolo seine Lüge als Geheimnis darstellt, dessen Enthüllung für Gabriele Licht ins Verhältnis seiner Geliebten und Simone bringe. Eine weitere, kurze und mit triolischer Pendelbewegung und Chromatik verbundene Kette von Sextakkorden erklingt bei der Begegnung von Paolo und Fiesco am Anfang des zweiten Akts bei der Offenbarung einer Gegensätzlichkeit – und in diesem Sinne, einer Nichtentsprechung. Vgl. Partitur S. 253 bzw. Klavierauszug S. 155. Paolo deutet auf die Vergeblichkeit von Fiescos Bemühungen bezüglich der Vorbereitung eines Aufstandes hin („Ma vano fia tanto ardimento!“).

<sup>167</sup> Vgl. Partitur S. 141 f., T. 5-8 nach Ziff. H bzw. Klavierauszug S. 87, T. 4-7 auf der Seite.

chromatischen Sextakkorde der Violinen und der Bratschen, die in einer diatonischen Fortführung zwischen zwei Orgelpunkten zum dominantischen Halbschluss der wiederholten musikalischen Passage hinunterlaufen<sup>168</sup>, erklingen zu den Worten „le sembianze esser dicea della madre ignota a me“. Diese Aussage haben wir bereits bezüglich des in Sekundschriften pendelnden Dreitonmotivs in der Singstimme in Zusammenhang mit dem Aspekt kennengelernt, der mit Amelias Schmerz in Bezug auf ihre tote Mutter, die sie nie kennenlernte, verbunden ist. Die für Amelia verborgene Identität ihrer Mutter scheint ein weiterer Aspekt zu sein, auf den die satztechnische Verwirklichung ebenfalls Bezug nimmt und welcher durch die Positionierung der Sextakkordkette ersichtlich ist<sup>169</sup>.

Jedoch gerade umgekehrt verhält sich die Tendenz zu einer der Polaritäten zweier vorhandenen Aspekte der übergreifenden Konnotationsebene von Falschheit im ersten Duett von Fiesco und Simone im Prolog<sup>170</sup> (Abb. 7-33): Jenes Geheimnis um Amelias mysteriöses Verschwinden, welches ihre Identität, die zum Zeitpunkt des Geschehnisses noch weder für Boccanegra noch für Fiesco erkennbar ist, erklären könnte, ist, auch wenn es dem Gesamtkontext und vor allem Simones Erzählung zu entnehmen ist, nur latent spürbar. Das Entscheidende bei der Wahrnehmung der Konnotation mit der absteigenden Sextakkordkette ist der außergewöhnlich ergriffene und fieberhafte Seelenzustand des inständig, ja fast kniefällig („m'odi, ah m'odi“) um Verzeihung und Frieden anflehenden Boccanegra. Dies wird, ebenso wie im vorigen Beispiel, durch die adäquate Positionierung der wesentlichen Aussage des Textes in der musikalisch-satztechnischen Realisierung wiedergegeben, indem die Sextakkordkette mit dem besagten verzweifelten Ruf verknüpft wird (wenngleich auch Fiescos kalte Antwort „No“ in der Sextakkordkette erklingt)<sup>171</sup>.

<sup>168</sup>Anzumerken ist, dass, ähnlich wie im letzten Fiesco-Doge Duett im dritten Akt bei der oben abgehandelten Sextakkordketten-Stelle, die enharmonische Umdeutung für die Identifizierung des Erklingenden eine Rolle spielt: Hier an der Stelle des ersten Achtelwertes im zweiten Takt der Sextakkordkette „plädiert“ das Hörerlebnis für eine direkte Nachvollziehbarkeit eines alterierten (verminderten) Sextakkords (ohne den Orgelpunkt in den tiefen Streichern), während die Schreibweise durch die enharmonische Umdeutung (*ges* zu *fis*) den besagten Klang aus dem Kontext einer Sextakkordkette nimmt.

<sup>169</sup>Auch in der Abhandlung von Carol Neuls Bates wird bei dieser Stelle – die jener in der Erstfassung von 1857 gleichblieb – das Geheimnis hervorgehoben, wenngleich die Sextakkordkette gar nicht erwähnt wird und für die Vermittlung des Geheimnisses die Autorin nur anderweitige Faktoren als verantwortlich ansieht. „The restricted range of the vocal line, the delicate instrumental background (strings and flute pedal), and, of course, the *pianissimo* dynamics fittingly provide an atmosphere of quiet and mystery, suggestive of the mystery shrouding Amelia's past.“ (Hervorhebung orig.) Bates, *Verdi's Les Vêpres*, Bd. 1, S. 245 f., Notenbeispiel in Bd. 2, S. 82-89, zur besagten Stelle S. 86 f.

<sup>170</sup> Vgl. Partitur S. 60. bzw. Klavierauszug S. 38.

<sup>171</sup> Die Niedergeschlagenheit als Aspekt anomalen Seelenzustandes – der bei weiteren Sextakkordketten auch in *Simon Boccanegra* ebenfalls zu gewahren ist – steht indessen einer physisch-körperlichen Niedergeschlagenheit sehr nahe, und dies wird an diesem Punkt des Geschehnisses auch von der *Disposizione scenica* unterstrichen, in der steht, dass nach Fiescos Zurückweisung und Weggehen Boccanegra „unbeweglich und niedergeschlagen stehen[bleibt]“. Orig.: „Boccanegra rimane immobile ed accasciato“, *Disposizione scenica* und Übersetzung in: Springer, *Boccanegra*, S. 584 f.

Abb. 7 – 33 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog

Es sei noch jene kurze Stelle in *Simon Boccanera*<sup>172</sup> erwähnt, in der die Kette von Sextakkorden in Zusammenhang mit der Entführung auftritt: Vor dem Finale des ersten Akts hört man dreimal den Einsatz von paarweise gebundenen Sextakkorden, die von den Violinen und den Bratschen gespielt werden und bei Pietros und Paolos Übereinkommen bezüglich Amelias Entführung vor den Worten „Ella, ella sarà rapita“, in einem rein orchestralen kurzen Abschnitt erklingen.

Was bogenförmige und absteigende Sextakkordketten in Verdis weiterem Schaffen betrifft, lässt sich nach den bisherigen Untersuchungen der Autorin der vorliegenden Arbeit Folgendes festhalten:

Die letzte Begegnung von Don Alvaro und Don Carlo im vierten Akt von *La forza del destino*<sup>173</sup> liefert ein Beispiel dafür, dass Provokation und Spannung dazu führen, dass einer der Protagonisten – es handelt sich um Alvaro – die Fassung verliert. Dies wird, als Ausdruck nichtgewöhnlichen Seelenzustandes, u.a. mittels der Verwendung von in ihren ersten vier Klängen durch Pausen getrennten absteigenden und später in unmittelbaren steigenden Vierteln aneinanderreihenden Sextakkorden verwirklicht. Sie erklingen von den drei Posaunen und dem Cimbasso, während sie insgesamt eine abwärtsstreckende bogenförmige Linie umschreiben (Abb. 7-34). Don Alvaros Text während der Sextakkordkette beschränkt sich nur auf „a me un brando, a me un brando, un brando. Uscite.

<sup>172</sup> Vgl. Partitur S. 168 bzw. Klavierauszug S. 100.

<sup>173</sup> Vgl. Partitur S. 564 f. bzw. Klavierauszug S. 342.

Un brando...“; durch diese quasi „kurzatmig“ wiederholten Worte wird das ungeduldige Verlangen nach einem Degen („brando“) mit der nicht mehr länger zurückzuhaltenden Kampflost unterstrichen. Die tatsächliche Aufklärung über diese emotionale Aufgebrachtheit und deren Grund findet man in der Partitur in dem unmittelbar davorstehenden letzten Satz Alvaros, der Carlo unverschämtes Lügen vorwirft: „Per la gola voi mentite“; und durch den über den Noten in Klammern stehenden Hinweis – darauf, dass er sich nicht mehr mäßigen kann (*non potendo più frenarsi*) – werden auch hier beide oben beschriebene Andeutungsebenen des Nichtauthentischen miteinbezogen. Dies erfolgt zum einen durch die direkte Aussage und Benennung von Lügen („mentire“ = lügen) und zum anderen durch den plötzlichen Wutausbruch als Außer-sich-Sein, d.h. die von einem üblichen Zustand abweichende menschliche Verfassung – die sowohl in der Partitur als auch im Libretto angedeutet wird.

Abb. 7–34 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4

In der Liniengestaltung zwar nachvollziehbar bogenförmig, in der Verwendung von Sextakkorden jedoch nur bezüglich der aufsteigenden Linie des Bogens konsequent ist die Sextakkordketten-Stelle in der Einleitung des zweiten Bildes im ersten Akt in *Macbeth*<sup>174</sup>: Die sehr beweglichen, klanglich intensiven, „furiösen“ instrumentalen Passagen mit den Sextakkordketten – „a trial of powerful gestures each like the sound of a hurricane blast“<sup>175</sup> – stellen eine jeweils um eine kleine Terz höher transponierte Wiederholung einer musikalisch geschlossenen Einheit (beim letzten Auftreten mit einer längeren Abspaltung) dar. Ihre chromatisch aufsteigenden Sextakkorde entfaltet sie in den Violinen und den Bratschen über einem Orgelpunkt der tiefen Streicher. Nicht gleichzeitig mit den Sextakkordketten erklingt der Text, der ohne musikalische Aktivität, d.h. während einer Liegeharmone, mittels Sprechstimme vorgelesen wird – es handelt sich dabei um Macbeths

<sup>174</sup> Vgl. Partitur Bd. 1, S. 89 ff. sowie 93 f. bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 55 sowie 57.

<sup>175</sup> Budden, *Operas*, Bd.1, S. 284 f.

Brief an seine Gattin –, sondern etwa eingerahmt von den bereits beschriebenen Passagen mit den Sextakkordketten und einem – nach einigen von der Lady gesungenen Takten erfolgten – viel weniger furiosen letzten Einsatz von diesen. Der Inhalt des Textes deutet dabei unmissverständlich die Konnotationsebene an, auf der das Auftreten von Sextakkordketten mit dem Vorhandensein eines Geheimnisses verbunden wird: Der von seiner Begegnung mit den Hexen berichtende Macbeth fordert seine Gemahlin im letzten Satz des Briefes zum Hüten des Geheimnisses auf: „Racchiudi in cor questo segreto“.

Im Finale des zweiten Akts von *Giovanna d'Arco*<sup>176</sup> hört man zwei im Grunde absteigende Motive, die jedoch in ihrer Intervallanlage nicht bis Ende des Motivs konsequent bleiben und daher von der Richtung der eigentlichen kurzen Sextakkordkette – von dem etwa vollbesetzten Orchester und dem Chor – her eher eine bogenförmige Linie bilden. Durch den Satz, der gleichzeitig mit dieser knappen Folge von Sextakkorden erklingt, wird wieder eindeutig die Konnotation mit einem Geheimnis anschaulich: „Oh, quale orribile squarciò mistero!“

Ein demonstratives Beispiel für die Verflechtung absteigender Sextakkordketten und der Andeutung eines Geheimnisses stellt auch das Duett des spanischen Königs Carlo und Elvira im ersten Akt von *Ernani*<sup>177</sup> dar: Nachdem Carlo, um seine Liebe der ihn nicht achtenden Frau zu gestehen in der Nacht Elviras Zimmer betritt und – ahnend, dass die Frau Ernani liebt – sie zu Rede stellt, ob sie einen Räuber liebe, hören wir eine deutliche Kette von vier Sextakkorden in den Streichern, die zusammen mit Elviras Antwort erklingt, dass jedes Herz ein Geheimnis berge („Ogni cor serba un mistero...“) (Abb. 7-35).

El.  
O - gni cor ser - ban mi - ste - ro...

Abb. 7 – 35 G. Verdi, *Ernani*, Akt 1

<sup>176</sup> Vgl. Partitur Bd. 2, S. 356 f. bzw. Klavierauszug S. 218 f(f).

<sup>177</sup> Vgl. Partitur S. 93 bzw. Klavierauszug S. 60.

Eine kurze absteigende Sextakkordkette im zweiten Akt in *Don Carlos*<sup>178</sup> verdeutlicht ebenfalls die Synthese der beiden oben beschriebenen konnotativen Ebenen, indem sich das Nichtauthentische als jenes Geheimnis um Carlos' unerlaubte Liebe zu Elisabeth artikuliert, welches zugleich der Grund für seinen tiefbetrübten, zerrütteten Seelenzustand ist – und welches er Rodrigue gerade anvertraut. Die Konzentration auf diese Verflechtung wird als Information in dem einzigen Satz von Carlos deutlich, welcher zu der musikalischen Passage erklingt, in der eine absteigende Kette von fünf Sextakkorden hörbar wird, wenn er den Schmerz, durch den sein Herz verwundet sei, Rodrigue beichtet („Frémis du trait fatal dont mon coeur est blessé!“). Im dritten Akt in derselben Oper<sup>179</sup> wird das Nichtauthentische als außergewöhnlicher mental-körperlicher Zustand des „neben sich stehenden“ Carlos angedeutet; es ist Rodrigue, der den anderen erklärt, dass Carlos im Delirium spreche und man sein irrsinniges Gerede nicht ernst nehmen dürfe („Il est en délire... Ne croyez pas cet insensé!“). Keine lange Kette, aber eine mehrmalig wiederholte Verbindung zweier Sextakkorde der Streicher in einem „Seufzer“-Gestus über einem Orgelpunkt im Fagott und im Cello deuten auch hier einen Ansatz zu einem konsequenten Verwenden von Sextakkordketten in Verdis kompositionstechnischem Vokabular an<sup>180</sup>. Ebenso ihren angeschlagenen körperlichen Zustand bekundet Élisabeth, wenn sie im zweiten Akt sagt, sie könne sich kaum noch halten („Je me soutiens à peine!“)<sup>181</sup>, was auch an dieser Stelle durch die wiederholte Verwendung einer Verbindung zweier Sextakkorde (C-Dur zu H-Dur) erfolgt.

Zwei absteigende Sextakkordketten deuten in *Un ballo in maschera* auf die beschriebene Konnotation von „Falschem“ hin, welches sich auch hier als Geheimnis bzw. außergewöhnlicher Seelenzustand konkretisiert. Die erste<sup>182</sup>, sehr kurze und auch in der musikalischen Ausprägung nicht sehr prononcierte, aber dennoch als satztechnisches Phänomen wahrnehmbare Sextakkordkette erscheint im ersten Akt in Oscars Fürsprache für die Wahrsagerin Ulrica („quando alle belle il fin predice mesto o felice die loro amor“). Diese Erscheinung der Sextakkordkette lässt sich nur in einem Zusammenhang mit der Andeutungsebene des Geheimnisses – als einem wesentlichen Aspekt der Oper überhaupt –

<sup>178</sup> Vgl. Partitur S. 108, T. 11-12 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 136, T. 5-6 auf der Seite.

<sup>179</sup> Vgl. Partitur S. 300 bzw. Klavierauszug Bd. 2, S. 360.

<sup>180</sup> In einer konsequent erscheinenden Verwendung von Sextakkorden lässt sich an einer anderen Stelle mit Nennung des Deliriums auch schon eine kurze Verknüpfung von lediglich zwei Sextakkorden (Es-Dur zu D-Dur) in derselben Oper betrachten, wenn Carlos im Duett mit Elisabeth im zweiten Akt von seinem eigenen Delirium spricht („j'ai supplié dans mon délire un marbre...“), vgl. Partitur S. 203, T. 2-3 bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 185, vorletzter und letzter Takt auf der Seite.

<sup>181</sup> Vgl. Partitur S. 183, T. 1-2 auf der Seite bzw. Klavierauszug Bd. 1, S. 173, T. 4-5 auf der Seite.

<sup>182</sup> Vgl. Partitur S. 51 bzw. Klavierauszug S. 29.



bzw. der Enthüllung eines Geheimnisses durch die Wahrsagerin erkennen. Währenddessen schließt das zweite Beispiel<sup>183</sup> zugleich beide beschriebene Aspekte des Nichtauthentischen in sich: einen ergriffenen Seelenzustand der plötzlich überraschten Charaktere Amelia und Riccardo ebenso wie das Geheimnis, das sich in dieser Szene durch die „unerlaubte Liebe“ und das heimliche Treffen der beiden artikuliert. Auch die Anonymität der mit einem Schleier verborgenen Frau gehört der Andeutung von Geheimnisvollem an – das zudem auch über die erwähnten Aspekte hinaus in einem „Maskenball“ ja fortwährend beständig ist.

Trotz der zahlreichen Beispiele wie auch der hier angeführten kann von einer durchschlagenden Konsequenz der Konnotation von Sextakkordketten laut derzeitigem Stand der Erkenntnisse dennoch nicht gesprochen werden, und eine weitere Erforschung sollte in einer Differenzierung von Konnotationsebenen auch die Intensität von außergewöhnlichem physischen oder mentalen Zustand von Protagonisten sowie die Art der Abweichung von einem „Normalfall“ der menschlichen Befindlichkeit implizieren. Einige Stellen in Verdis Schaffen lassen die Annahme entstehen, dass mit Sextakkordketten auch bereits weniger ausgeprägte Abweichungen von einem genormt-stabilen und zurechnungsfähigen Zustand als Nichtauthentisches konnotiert werden können.

Solche kommen z.B. in *I Lombardi*<sup>184</sup> vor, als Pirro im zweiten Akt seine eigene Misere bekennt („Oh ferma! ascolta, per pietade, un infelice!“), wenn er den Eremiten (in Wirklichkeit ist es Pagano) in der Höhle trifft und ihn auffordert, aus Mitleid zuzuhören. Von einem üblichen Zustand weicht dies allerdings genauso ab wie auch Linas Seelenzustand, die sich im ersten Akt von *Stiffelio*<sup>185</sup> vor Reue zerrissen fühlt („da qual rimorso a troce mi sentolacerare“), wenn sie im Ensemble mitsingt und dabei die Oberstimme einer auch wiederholten, absteigenden Sextakkordkette präsentiert, die insgesamt dreimal ihren Anlauf nimmt und dabei erst zum dritten Mal zu einer Tonika geführt wird.

In der viel späteren *Aida* nehmen die Protagonistinnen ebenfalls Bezug auf ihren Seelenzustand und ihr Herz: Aida, wenn sie in ihrer *Romanza* im ersten Akt darüber singt, dass ein Herz noch nie auf Erden grausamer gequält worden sei („non fu in terra mai da più crudeli angoscie un core affranto!“), was unter anderem mit einer in Triolen angelegten absteigenden Sextakkordkette der Streicher einhergeht<sup>186</sup>; und Amneris, wenn sie im

---

<sup>183</sup> Vgl. Partitur S. 293 bzw. Klavierauszug S. 163.

<sup>184</sup> Vgl. Partitur, S. 108 f. bzw. Klavierauszug S. 170.

<sup>185</sup> Vgl. Partitur S. 106 f. bzw. Klavierauszug S. 76 ff.

<sup>186</sup> Vgl. Partitur S. 68, letzter Takt auf der Seite bzw. Klavierauszug S. 54, T. 1 auf der Seite.

zweiten Akt davon singt, dass ihr Herz mit Wut, Rache und Hass erfüllt sei („Del tuo destino arbitra sono, d’odio e vendetta le furie ho in cor“)<sup>187</sup>.

Im ersten Chor im Prolog von *Alzira*<sup>188</sup> deutet ein sich auch schon grausam anhörender Text in Bezug auf das außergewöhnliche (barbarische) Verlangen nach dem außergewöhnlichen (d.h. möglichst leidvollen) Sterben eines Menschen das Nichtauthentische an: „Muoia, muoia, coverto d’insulti, i martiri sien crudi, ma lenti, strappi ad esso codardi singulti il tormento di mille tormenti“.

Das Auftreten einer Sextakkordkette von den Streichern in der *Predica* im dritten Akt von *La forza del destino*<sup>189</sup> fällt zwar durch ihre harmonische Gesamtkonstitution etwas aus dem Rahmen – denn die Folge von Sextakkorden wird in ihrer direkten „Kettenwirkung“ durch die stellenweise auch Quartsext- bzw. grundständige Dreiklänge herbeiführende Bass-Gegenstimme ein wenig aufgehalten. Dennoch zeugt auch diese Stelle durch den dazugehörenden Text des Melitone in seiner Predigt („È invece di vestir cenere...“) von der konnotativen Bedeutung des Nichtauthentischen auf eine noch andere Art: Das Nichtauthentische kann als das unangebrachte Verhalten der Soldaten durch den Inhalt der Predigt wahrgenommen werden. Aber als ein noch deutlicherer Aspekt des Nichtauthentischen kann in dem gesamten Sachverhalt eines ernsthaften Predigens in Verbindung mit der die Predigt haltenden, unernsten, ja fast buffoartigen Figur des Melitone<sup>190</sup> gesehen werden, die „die Musik stets ins Komödienhafte [wendet]“<sup>191</sup> und die in der Verdi-Literatur sogar oft mit der Rolle des Falstaff verglichen wird<sup>192</sup>.

---

<sup>187</sup> Vgl. Partitur S. 134 bzw. Klavierauszug S. 99. Die Verknüpfung von Sextakkorden in einer Art kreisenden Bewegung geschieht dabei über einem dominantischen Orgelpunkt, welcher im strengen analytischen Sinne die Umkehrung eines Sextakkordes sowohl vom C-Dur- als auch vom f-Moll-Klang zu einem grundständigen bzw. einem Quartsext-Klang verändert. Auch in der Gesamtharmonik lässt sich jedoch die Folge von den sich triolisch bewegenden Klängen als eine Kette von permanenten Sextakkorden wahrnehmen.

<sup>188</sup> Vgl. Partitur S. 46 ff. bzw. Klavierauszug S. 14 ff.; Sextakkordketten auf den Textteilen „i marti(-ri)“, „il tormento“ bzw. „(co-)verto d’insul(-ti)“.

<sup>189</sup> Vgl. Partitur S. 469 bzw. Klavierauszug S. 274.

<sup>190</sup> Budden weist jedoch darauf hin, dass die Rolle des Melitone zwar gänzlich als komische Figur gedacht, aber dennoch fern der konventionellen *Opera buffa* ist. Vgl. Budden, *Verdi*, S. 262.

<sup>191</sup> Gundula Kreuzer: „La forza del destino“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 493-504, hier S. 502.

<sup>192</sup> Diese Gegensätzlichkeit und Andeutung des Nichtauthentischen wird in der Formulierung (bei seinem Vergleich des Melitone zu Preziosilla) von John W. Freeman auf den Punkt getroffen: „Der Mönch erscheint nach außen hin würdevoll – wer würde nicht den heiligen Orden respektieren? – entpuppt sich jedoch als Clown.“ John W. Freeman: „Das Zigeunermädchen“, in: *Bollettino Quadrimestrale dell’Istituto di Studi Verdiani*, Anno III, Vol. II, Nr. 5, Parma-Busseto 1962, S. 1207-1216, hier S. 1211. Zur gleichen Auffassung gelangt Budden, wenn er von der Predigt als „parody of the heroic manner [...] and of priestly chant“ schreibt, Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 501.

## 8 Zusammenfassung

Die in der vorliegenden Arbeit in Zusammenhang mit Giuseppe Verdis Schaffen behandelten satztechnischen Phänomene zeichnen sich dadurch aus, dass ihr Vorkommen sehr häufig mit gleichen oder einander sehr ähnelnden dramatisch-inhaltlichen und textlichen Situationen verknüpft ist. Die auf diesen Zusammenhang untersuchten und im Hauptteil der Arbeit grundsätzlich in fünf Punkten erörterten sowie im Kapitel *Ausblick. Darstellung bisheriger Resultate als Basis weiterer Erforschungen* in drei weiteren Punkten angedeuteten satztechnischen Phänomene in den Bereichen Harmonik, Stimmführung, melodische Gestaltung sowie Rhythmik wurden zunächst in *Simon Boccanegra* (zweite Fassung, 1881) und vergleichend in Verdis weiterem Schaffen dargestellt.

Die Resultate der in der vorliegenden Arbeit erläuterten Untersuchungen in Bezug auf eine vorhandene Konsequenz zwischen den satztechnischen Phänomenen und den mit diesen einhergehenden semantischen Implikationen in Verdis kompositorischer Herangehensweise lassen sich an dieser Stelle der Arbeit mit dem verdichteten Resümee zusammenfassen, dass sich jene thematisch-inhaltlichen Konnotationen, die in *Simon Boccanegra* beobachtet werden konnten, grundsätzlich mit einer ausgesprochen häufigen, jedoch nicht ausschließlichen Vorkommnis auch im weiteren Schaffen von Verdi als kongruent erweisen.

Als ein weiteres grundsätzliches Resultat muss festgehalten werden, dass alle der in der vorliegenden Dissertation untersuchten satztechnischen Phänomene mit mehrfachen Konnotationen in Verdis Schaffen in Erscheinung treten.

In einem gemäß der inhaltlichen Gliederung der Arbeit strukturierten Resümee lässt sich zu den einzelnen untersuchten satztechnischen Phänomenen Folgendes feststellen:

Die in der musiktheoretischen Fachliteratur zwar zahlreich behandelte, aber hinsichtlich Verdis Musik bislang nur ansatzweise und lediglich in Zusammenhang mit der „Omnibus“-Progression erwähnte „Teufelsmühlen“-Harmonik lässt eine bemerkenswert oftmalige Anwendung in Verdis Gesamtschaffen erkennen. Die in *Simon Boccanegra* aufgezeigten zwei Abschnitte vergegenwärtigen zwei Arten des Fortschreitungsmodells: die nichtmodifizierte Version A sowie eine Kombination der Versionen A und B. Die letztgenannte Art ließ sich als eine bei Verdi etablierte Klangfolge unter solchen Progressionen beschreiben, die sich zwar in der „Teufelsmühlen“-Harmonik bewegen, aber

Mischungen der möglichen Versionen darstellen und somit den in der Forschung bislang als Versionen definierten einzelnen „Teufelmühlen“-Formen entziehen.

In Verdis weiterem Schaffen lassen sich „Teufelmühlen“-Fortschreitungen sowohl in der Version A als auch in der Version B des satztechnischen Modells beobachten; dabei treten die Version A bzw. seine Modifikationen insgesamt häufiger in Erscheinung als die Version B. Solche Varianten der „Teufelmühlen“-Harmonik, welche in der Musik- und Fachliteratur Beispiele für die Fortschreitung mit modifiziertem Dominant-Septakkord darstellen, indem entweder der besagte Akkord aus der Progression stellenweise „ausgespart“ wird oder ohne Septim als Dur-Dreiklang auftritt, sind ebenfalls im Schaffen des Komponisten zu erkennen.

Bei Verdi sind „Teufelmühlen“ von vier Klängen bis hin zur vollständigen Darstellung mit der die ganze Oktave umfassenden Basschromatik des Fortschreitungsmodells zu beobachten. Progressionen, die lediglich die drei bestimmenden Klänge des Modells in entsprechender Aufeinanderfolge aufweisen, werden in der vorliegenden Untersuchung nicht als „Teufelmühlen“ aufgefasst; sie können jedoch als Teil von Varianten bzw. Modifizierungen eine Rolle spielen.

Von der in der vorliegenden Arbeit ebenfalls zur „Teufelmühlen“-Harmonik gezählten und im amerikanisch-englischen Sprachraum als „Omnibus“ bekannten vollständigen Progression kann ein viel seltenerer Gebrauch und insgesamt eine kleine Anzahl in Verdis Schaffen beobachtet werden. Über das in der bisherigen Forschung von Victor Fell Yellin im dritten Akt von *Rigoletto* als eine einzige vollständige Klangfolge festgehaltene Resultat<sup>1</sup> hinaus ließen sich jedoch auch mehrere komplette „Omnibus“-Klangprogressionen Verdis im Rahmen der vorliegenden Arbeit nachweisen.

An mehreren Stellen in Verdis Schaffen sind Klangprogressionen mit Hinzufügung, Wegnahme oder anderen Modifizierungen der Klänge in der „Teufelmühlen“-Harmonik zu beobachten, die in der Arbeit unter „Teufelmühlen“-ähnlichen Klangwirkungen zusammengefasst wurden. Unter diesen lässt sich vor allem die bei Verdi etablierte und auch in *Simon Boccanegra* enthaltene Kombinationsformel der Versionen A und B festhalten. Diese weist die absteigende Basschromatik auf und enthält den verminderten Vierklang, der nur für die Version A charakteristisch ist, den Dominant-Septakkord sowie den Moll-Quartsextakkord als für die Versionen A und B charakteristische Klänge und den Dominant-

---

<sup>1</sup> Vgl. Yellin, *Omnibus*, S. 38 f.

Sekundakkord, der nur für die Version B (bzw. die „Omnibus“-Progression) kennzeichnend ist.

Musiktheoretische Darstellungen von satztechnischen Modellen mit vollständiger Basschromatik in den Versionen A und B lassen sich als Lehrbeispiele für enharmonische Modulation bzw. für das Präludieren in Bonifazio Asiolis musiktheoretischen Traktaten *L'allievo di clavicembalo*<sup>2</sup> und die Version A für enharmonische Modulation in *Trattato di armonia*<sup>3</sup> sowie *Il Maestro di Composizione*<sup>4</sup> nachvollziehen, während diese Beispiele unabhängig von dem im deutschsprachigen Raum verwendeten Begriff „Teufelsmühle“ von Asioli beschrieben werden. Laut aktuellem Stand der Musikwissenschaft ist davon auszugehen, dass *L'allievo di clavicembalo* eine von Verdis Quellen bei seinen Studien in Mailand war<sup>5</sup> bzw., dass *Trattato di armonia* sowie *Il Maestro di Composizione* Verdi bekannt gewesen sein müssen<sup>6</sup>.

Dies führte zur Formulierung des Zusammenhangs in der vorliegenden Arbeit, dass Verdi das im deutschsprachigen Raum als „Teufelsmühle“ bekannte Satzmodell durch die Schriften von Bonifazio Asioli kennengelernt haben muss. Dass die in den Traktaten befindlichen Darstellungen Klangprogressionen in einer ganzen Oktave mit vollständiger Basschromatik vergegenwärtigen, könnte des Weiteren aufgrund der satztechnischen Beschaffenheit als „in sich drehende“, bis zur Ewigkeit spielbare harmonische Fortschreitungen für Verdis kompositionstechnische Verknüpfung des Satzmodells mit semantischen Inhalten eine Bedeutung erlangt haben.

Die semantische Verknüpfung der „Teufelsmühlen“-Harmonik mit dem Tod des Dogen in *Simon Boccanegra* wurde als Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung beschrieben. Die Konnotation der beim Sterben des Dogen erkennbaren harmonischen Progression konnte als eine handlungsinhaltliche Konkretisierung von Unausweichlichem und Ausweglosem festgehalten werden. Dies lässt sich auf einer semantischen Deutungsebene als adäquat mit dem satztechnischen Prinzip des besagten Modells als in sich selbst Drehendem und determiniert Verlaufendem ansehen. Als handlungsinhaltliche Konkretisierungen von Unausweichlichem und Ausweglosem konnten über dem inhaltlichen Punkt Tod hinaus auch weitere, mit Schicksalshaftigkeit in Zusammenhang stehende Ereignisse, Personenkonstellationen oder Empfindungen als Konnotationen

---

<sup>2</sup> Vgl. Asioli, *L'allievo*, Bd. 3, S. 55, siehe auch Yellin, *Omnibus*, S. 23; sowie Asioli, *L'allievo*, Bd.3, S. 68 f., siehe auch Yellin, *Omnibus*, S. 24.

<sup>3</sup> Vgl. Asioli, *Trattato di armonia*, S. 124.

<sup>4</sup> Vgl. Asioli, *Il Maestro*, Bd. 1, S. 104.

<sup>5</sup> Vgl. Marvin, *Verdi*, S. 45

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 31 und 35 bzw. S. 48.

beobachtet werden, welche den Aspekt von Vorherbestimmung, Ausweglosigkeit oder Unvermeidlichkeit implizieren. In diesem Zusammenhang ließen sich auch Fluch, Schicksalhafter, Schuld oder Rache konstatieren.

Als ein weiterer thematischer Aspekt von Verdis „Teufelsmühlen“-Verwendung konnte die semantische Anspielung auf das Immerwährende, das Ewig-Andauernde festgehalten werden, was ebenfalls eine Kongruenz mit der satztechnischen Beschaffenheit eines unaufhörlich „in sich drehenden“, bis zur Ewigkeit weiter spielbaren Modells erkennen lässt.

Als ein weiterer inhaltlicher Zusammenhang erwies sich die Ehrfurcht vor Majestätischem, was sich auch im Sinne der Erhabenheit erkennen ließ.

Eine konsequente Relation der satztechnischen Versionen der „Teufelsmühle“ und der semantischen Differenzen in ihren Konnotationen ließ sich aufgrund der in den variablen Klängen vorhandenen Unterschiede nicht und aufgrund der in der Richtung der Basschromatik vorhandenen Unterschiede bedingt beobachten. Als annähernd aufstellbare Folgerichtigkeit lässt sich formulieren, dass „Teufelsmühlen“ mit absteigender Basschromatik meist in Verbindung mit dem Tod selbst oder mit Todesnähe, Schicksalsschlägen sowie Verfluchung in Erscheinung treten, während bei jenen bei steigendem Bass der Zusammenhang mit mannigfaltigeren Aspekten der Ausweglosigkeit oder des Ewig-Andauernden nachvollzogen werden kann.

Eine konsequente Bassrichtung weisen jedoch jene unter Verdis „Teufelsmühlen“ auf, die in der Version A und bei einer Modifikation des Dominant-Septakkordes in Zusammenhang mit der Ehrfurcht vor dem Majestätischen in Erscheinung treten, wobei alle die aufsteigende Basschromatik vergegenwärtigen. Ebenfalls als folgerichtig ließ sich beobachten, dass das Modell in der von Verdi häufig verwendeten Kombination der Versionen A und B bei seiner vorwiegend mit dem Tod oder der Todesnähe verbundenen Konnotation konsequent die absteigende Basschromatik darstellt.

Bei Klangprogressionen in der „Omnibus“-Folge lassen sich jene inhaltlichen Verknüpfungen, die bei Verdis „Teufelsmühlen“-Anwendung registriert werden konnten, lediglich vereinzelt bzw. in Ansätzen beobachten.

Die Quintparallelen finden als mit einem außermusikalischen Aspekt in Zusammenhang stehende satztechnische Phänomene bei Verdi eine weitaus häufigere Verwendung als es die nur einzelnen Stellen in Werken im Spätschaffen vermuten lassen, anhand derer in der bisherigen Fachliteratur darauf verwiesen wird. Sie sind, wie die meisten

satztechnischen Phänomene mit Konnotationen bei Verdi, auch schon sowohl in den frühen als auch mittleren Werken vorhanden. Wenngleich die Beschaffenheit der Verdischen Quintparallelen in seinem frühen bzw. mittleren Schaffen hinsichtlich der demonstrativ-provokativen Art und der akustischen Wahrnehmbarkeit hinter denen aus dem Spätschaffen liegt, lässt sich ein Zusammenhang zwischen der Reichweite ihrer Auffälligkeit und ihrer Rolle als mit Außermusikalischem verknüpftes satztechnisches Phänomen größtenteils festhalten.

Der Einsatz von Quintparallelen lässt sich in *Simon Boccanegra* in erster Linie in zwei Konkretisierungsformen beobachten: erstens als direkt fortschreitende Quintparallelen und zweitens als Quintparallelen mit syntaktischer Grenze bei gleichzeitigen Pausen und einer Verschiebung in fallenden Terzintervallen. Bei den hier vorhandenen vier Stellen mit Quintparallelen konnte grundsätzlich eine semantische Verknüpfung mit dem Ausdruck von Religiosität festgehalten werden; eine gleichzeitige, aber deutlich indirektere Beziehung zu Aspekten des Todes ist dabei in zwei Fällen vorhanden.

Eine dritte Konkretisierungsform wird durch Akzentquintparallelen bei gleichzeitiger 5-6-Consecutive vergegenwärtigt, die hier in Zusammenhang mit Feierlichkeit als außermusikalischer Inhalt dargestellt ist.

Diese Konnotationen, die bei der Erscheinung von Quintparallelen in *Simon Boccanegra* erstens in Zusammenhang mit Religiosität, mit Gott bzw. der Himmelsthematik, zweitens mit dem Tod und drittens mit Feierlichkeit beobachtet werden konnten, sind bei Quintparallelen in Verdis weiterem Schaffen in einer meistens – jedoch nicht restlos – vorhandenen Folgerichtigkeit ebenfalls zu erkennen. Eine solche Konsequenz, in welcher die in der satztechnischen Beschaffenheit vorhandene Differenz zwischen direkten Quintparallelen, Akzentquintparallelen und Quintparallelen mit einer syntaktischen Grenze einer Differenz der in Erscheinung tretenden außermusikalischen Thematiken zwischen Religiositäts- Todes- bzw. Feierlichkeits-Aspekten entsprechen würde, konnte nicht konstatiert werden. Dabei ist unbedingt darauf hinzuweisen, dass die hier einzeln erwähnten Konnotationen sehr häufig auch im jeweiligen textlichen Kontext eines Werkes oder/und im jeweiligen Sujet einer Oper in derart enger Verwandtschaft und Verzahnung miteinander auftreten, dass sich eine analytische Unterscheidung als nur bedingt machbar – und bedingt sinnvoll – erweist.

Im Gegensatz dazu kann eine relativ konsequente Regelmäßigkeit bei den chromatischen Quintparallelen und ihrer Konnotation aufgestellt werden, wobei sich die semantische Verknüpfung mit der Furcht beobachten lässt. Dies kann mit Vorhandensein

des Zusammenhanges mit einem Gott thematisierenden Aspekt auftreten, was für den semantischen Bezug als Angst vor Gottes strafender Seite bestimmt werden kann. Es ließen sich jedoch chromatische Quintparallelen auch in Verbindung mit „einfacher“ Furcht, d.h. ohne den Bezug zu Gott beobachten.

Quintparallelen mit Konnotation mit dem Tod erscheinen in erster Linie nicht in direktem Bezug zu einem Handlungsmoment als konkretes Sterbegeschehen, sondern als Nachdenken oder als Sprechen über den Tod, meistens in Verbindung mit einer kontemplativen Haltung der Charaktere. Ein von der kontemplativen Haltung etwas abweichendes und viel früheres Beispiel ist jedoch in *Attila* zu finden.

Eine solche Art des für Verdis Schaffen von Emanuele Senici als „Word painting“ formulierten technischen Verfahrens<sup>7</sup>, bei dem die Wortmalerei mit musikalischen Termini in Zusammenhang steht und oft auch die Kenntnis musikalischer Konventionen voraussetzt<sup>8</sup>, konnte in der vorliegenden Arbeit zweifach in Bezug auf Verdis Quintparallelen verdeutlicht werden. Einerseits wurde die Konnotation als Anspielung auf eine handlungsinhaltliche Parallelität beschrieben – was der von Senici definierten Art entspricht. Darüber hinaus wurde die Konnotation im besagten Zusammenhang mit der Kenntnis von musikalischen Konventionen als eine musikalische Selbstreflexion verdeutlicht. Dies bedeutet, dass zum Verständnis bestimmter Quintparallelen-Stellen neben der Notwendigkeit des Wissens um die Fachterminologie auch jene um die kompositionsgeschichtlichen Implikationen der Setzung von Quintparallelen besteht. Die das kompositorische Handwerk miteinbeziehende Art des „Word painting“-Verfahrens lässt sich bei Verdi am meisten in diesem Sinne als eine ironisch reflektierende Bezugnahme auf die Setzung von Quintparallelen erkennen – die, wie allgemein bekannt, mit einem jahrhundertlang tradierten strengen Verbot in der klassischen Harmonielehre verbunden ist. Auch für solche Quintparallelen gilt, dass sie unabhängig von den Schaffensperioden des Komponisten auftreten.

Dabei kann der bei Verdis weiteren Quintparallelen vorhandene Zusammenhang zwischen der Auffälligkeit einer Quintparallele und ihrer Rolle, Außermusikalisches anzudeuten, nicht als hierfür gültig betrachtet werden. Ausgehend von der These, dass das „doppelbödige“ Verständnis einer Quintparallele nur einem Fachkreis mit einem darauf sensibilisierten „akademischen Blick“ gewährleistet ist, kann der als meistens folgerichtig erkennbare Sachverhalt, wonach diese Quintparallelen in Verdis Schaffen die sind, die sich nicht plakativ darstellen, als schlüssig empfunden werden. Durch Hören wären diese

---

<sup>7</sup> Vgl. Senici, *Words*, S. 106 ff.

<sup>8</sup> Vgl. ebd. S. 107 f.



Quintparallelen nicht für jedermann wahrzunehmen, ihre Entdeckung kann hingegen beim Studium des Notentextes bzw. von Theoretikern und der akademischen Kollegenschaft erwartet werden.

Als weiteres mit außermusikalischen Inhalten verbundenes Quint-Phänomen lässt sich der „leere“ Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang in Verdis Schaffen erkennen. Dass eine aufgrund des Hörerlebnisses vorgenommene Unterscheidung zwischen in mehreren Registern des Orchesters erklingenden Quint-Klängen und Quint-Oktav-Klängen, deren oktavierte obere Grundtonverdopplung den unteren Ton einer höherliegenden Quinte im nächsten Register ergibt, als nicht maßgeblich bezeichnet werden kann, zeigt sich als ein auch mit den gleichen Konnotationen der beiden satztechnischen Phänomenen kongruenter Sachverhalt: Eine Verschiedenartigkeit bei semantischen Verknüpfungen von Quint-Klängen und Quint-Oktav-Klängen konnte hinsichtlich der meisten Konnotationen nicht festgestellt werden. Dies könnte mit dem in beiden Fällen gleichermaßen vorhandenen Verzicht auf die – auch das Tongeschlecht bestimmende – Terz zusammenhängen. Die fehlende Terz kann als eine der am meisten herausragenden Eigenschaften sowohl für die Quinte als auch den Quint-Oktav-Klang betrachtet werden, was die Empfindung von akustischer „Leere“ und nichtvorhandener Harmonik hervorrufen kann. Auf deren unmittelbare symbolhafte Übertragbarkeit auf das – den Tod bedeutenden – Nichts hat schon Josef Loschelder in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hingewiesen<sup>9</sup>. Auf eine in satztechnischer Hinsicht vorliegende Unterscheidung zwischen Quint- und Quint-Oktav-Klängen ist jedoch im Falle von kleinen Besetzungen bzw. bei musikalischen Vorgängen innerhalb desselben Registers Rücksicht zu nehmen – was auch bezüglich der Andeutung von außermusikalischen Inhaltlichkeiten vor allem bei den signalisierenden „Hornquinten“ dennoch eine Bedeutung erlangte.

Als eine der semantischen Verknüpfungen mit dem Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang wurde der Tod bzw. die Todesthematik festgestellt. Diese hat eine ähnliche Gültigkeit wie die anderen in der vorliegenden Dissertation behandelten Quint-Phänomene, d.h. die Quintparallelen, insofern als ihr Vorkommen sowohl als ein von der Religiosität getrennter Zusammenhang als einzelner Aspekt erkannt werden konnte als auch eine mit Religiosität bzw. der Himmelsthematik organisch zusammenhängende doppelte thematische Beziehung. Dementsprechend wird dies auch über die andere genannte Konnotation, jene mit der Religiosität bzw. der Himmelsthematik festgestellt, die sowohl zusammen mit dem Todes-

---

<sup>9</sup> Vgl. Loschelder, *Todesproblem*, S. 87 ff.

Aspekt als auch von diesem losgelöst auftreten kann. In Zusammenhang mit dem thematisch ineinanderverflochtenen Gefüge als Verschmelzung von Todes- und Himmels-Aspekten tritt jedoch der Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang häufiger in Erscheinung als getrennt.

Dies spiegelt auch das Gesamtbild der Konnotationen des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klanks in *Simon Boccanegra* wider. In einem rein religiösen Zusammenhang lässt sich der Quint-Oktav-Klang in *Simon Boccanegra* lediglich an einer Stelle der Oper feststellen; ähnlich kommt das besagte satztechnische Phänomen in einem alleinigen Todes-Kontext nur einmal vor. Die weiteren Quinten bzw. Quint-Oktav-Klänge treten mit gleichzeitigem Bezug auf beide erwähnten Aspekte als deren Verschmelzung in Erscheinung.

Als unmittelbare Zusammenfügung satztechnischer Phänomene und außermusikalischem Inhalt lässt sich die Verknüpfung des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klanks mit der Bezeichnung „Grab“ als dem Themenkreis von Tod angehörigen Aspekt erkennen. Dies kann in *Simon Boccanegra* in der Konkretisierungsform des Wortes „avello“ beobachtet werden. Während sich der Quint-Oktav-Klang in Verbindung mit der gleichen Wortverwendung „avello“ in zwei weiteren Opern konstatieren lässt, zeugt die Konkretisierungsform des Ausdrucks als „tomba“ (bzw. französisch „tombeau“) in wieder anderen Opern von einer im Wesentlichen gleichen Verbindung des besagten satztechnischen Phänomens mit dem „Grab“.

Über die Verschmelzung mit den Themenkreisen Tod und Religiöses (bzw. Himmel) hinaus treten Quint- bzw. Quint-Oktav-Klänge in Verbindung mit weiteren inhaltlichen Zusammenhängen auf. Wenngleich der bereits erwähnten Konnotation mit dem Tod bzw. der Erwähnung des Todes (oder des Grabes) ein Aspekt des Gefährlichen sowie des Bedrohlichen offenkundig innewohnt, lässt sich das besagte satztechnische Phänomen auch in weniger direkten Zusammenhängen mit der Gefahr erkennen, sodass das Bedrohende oder die Todesgefahr mit geringerer Unmittelbarkeit angedeutet wird. Auch eine gleichzeitige Bezugnahme auf das Bedrohliche und einen tänzerischen Charakter konnte in einigen wenigen Fällen festgestellt werden. Während diese doppelt anhaftende Konnotation jedoch relativ selten im Vergleich zu Verdis Gesamtschaffen zutage tritt, lässt sich die Verknüpfung mit Tänzerischem alleine ähnlich häufig erkennen wie die Konnotation mit bedrohenden Situationen ohne tänzerischen Charakter.

Als weitere Konnotation des Quint- bzw. Quint-Oktav-Klanks konnte die Natur beobachtet werden. Einerseits lassen sich „leere“ Quinten in der Konkretisierung von Hörnern erklingenden „Hornquinten“ in Verbindung mit der Jagd oder mit dem Wald bzw.

mit beidem festhalten, während die Andeutung eines solchen Natur-Aspekts an mehreren Stellen in Verdis Operschaffen auch durch das typische Stimmführungsverhalten von „Hornquinten“, die aber nicht von Hörnern wiedergegeben werden, erfolgt. Diese können in verschiedenen instrumentalen (oder gesanglichen) Darstellungen vorkommen.

Als besondere Behandlung von „Hornquinten“ bei der Verknüpfung mit semantischen Inhalten ließen sich in Verdis Schaffen an mehreren Stellen Quinten erkennen, die sich im typischen Hornsatz mit dem abwärtsschreitenden Intervallzug Terz–Quinte–Sexte (oder Sexte–Quinte–Terz in umgekehrter Richtung) befinden, während weder ihre Besetzung an Hörner gebunden ist noch ihre Konnotation von einer Naturdarstellung zeugt. Der überwiegende Teil solcher „Hornquinten“ wies einen von Religiosität bzw. von der Himmelsthematik geprägten inhaltlichen Zusammenhang auf.

Als weiterer Natur-Aspekt in Verbindung mit dem Quint- bzw. Quint-Oktav-Klang wurde die Nacht registriert. Dabei wurden nicht nur simultan erklingende, sondern auch sukzessive, d.h. in der Linearität in „gebrochener“ Form, entfaltete Quint-Oktav-Klänge in Verknüpfung mit der Nachtdarstellung als eine der Konnotationen des satztechnischen Phänomens in Verdis Schaffen erkannt.

Der erste Bereich der auf dem Gebiet der Melodik festgehaltenen satztechnischen Phänomene mit Konnotationen lässt sich durch eine rotierende melodische Linie charakterisieren, die in kürzeren oder längeren – meistens instrumentalen – Motiven feststellbar ist. Hierzu wurden grundsätzlich zwei Arten beobachtet, welche in der vorliegenden Arbeit als tonumschreibende Kreismotive bzw. bogenförmige Pendelmotive ausgearbeitet wurden. Als ein weiteres melodisches satztechnisches Phänomen wurde das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv thematisiert, dessen melodische Linie in der Grundgestalt hingegen nur auf einen Umfang von drei Tönen auf zwei Tonhöhen beschränkt ist. Außermusikalisch-thematische Inhalte als konsequente Konnotationen lassen sich jedoch bei allen hier thematisierten linearen Motiven überwiegend erst in solchen Zusammenhängen konstatieren, die durch ein- oder mehrmalige Wiederholungen ihrer motivischen Grundgestalten in längeren melodischen Verläufen erklingen.

Während Verdis kreisende lineare Motivik in Zusammenhang mit außermusikalischen Inhalten in der bisherigen Fachliteratur auf eine nicht bzw. weniger konkret festgelegte Intervallik bezogen wird, bei der somit nicht nur ausschließlich in Schritten kreisende Melodielinien inbegriffen sind, wird im Rahmen der vorliegenden Untersuchung von

Motiven in grundsätzlich von Sekundschriften charakterisierter rotierender Intervallbewegung ausgegangen.

Die Unterscheidung der zwei Typen der kreisenden Melodik ist in erster Linie von der Position des in der kreisenden Linie innewohnenden „Drehpunktes“ abhängig. Motive, deren rotierende Linienbewegung um eine mittlere Note dreier Tonhöhen nachvollziehbar ist, wurden als tonumschreibende Kreismotive beschrieben; die den „Drehpunkt“ bildende „umschriebene“ Tonhöhe hat in dieser Hinsicht obere bzw. untere Wechselnoten. Die Position des „Drehpunktes“ befindet sich bei bogenförmigen Pendelmotiven hingegen an der höchsten oder tiefsten Note nach einer aufwärts- oder abwärtsstrebenden und meistens aus mehreren Tonhöhen bestehenden längeren Linie, die nach dem „Drehpunkt“ ihre Richtung umkehrt, wodurch eine insgesamt aufwärts oder abwärts gezeichnete Bogenform entsteht.

Eine strikte satztechnische Unterscheidung zwischen den beiden Arten ist bei geringem Ambitus oft nicht möglich. Insbesondere zwischen Pendelmotiven mit der Tonhöhenanzahl von vier und Kreismotiven mit der Tonhöhenanzahl von drei bildet sich eine sehr enge Verwandtschaft. Je größer die Anzahl der beteiligten Tonhöhen ist, desto deutlicher kann der Unterschied nachvollzogen werden.

Sowohl für das tonumschreibende Kreismotiv als auch für das bogenförmige Pendelmotiv spielt die Wiederholung eine sehr große Rolle, was letztendlich für den Umfang der rotierenden Linie entscheidend ist. Insbesondere bei einem kürzeren tonumschreibenden Kreismotiv ist die Wiederholung für die Wirkung von einer „nahtlosen“ Kreisbewegung von Bedeutung. Die Wiederholung der Motive kann einfach oder mehrfach, direkt oder indirekt sowie in der Tonhöhenkonstellation homogen oder auch verändert sein. Nichtsdestotrotz kommen beide Arten des besagten satztechnischen Phänomens auch in vereinzelter Form vor.

Für beide beschriebene Arten der melodisch rotierenden Motive gilt sowohl in *Simon Boccanegra* als auch in Verdis weiterem Schaffen die Anwendung in chromatischer und in diatonischer Form. Während die chromatische Konkretisierungsform bedeutet, dass sich das Motiv nur halbtönig bewegt, wurden in der Arbeit unter der diatonischen Variante Motive mit Ganz- und Halbtonbeteiligung dargestellt. Eine nur ganztönige diatonische Konstitution ist ausgesprochen selten und kommt nur vereinzelt vor.

Die Position bzw. die Anzahl der Halb- und Ganztöne in den Motiven der diatonischen Variante ist dabei weitestgehend durch die Position der das Motiv beginnenden Tonhöhe in der jeweiligen Tonalität bestimmt. Dadurch, dass von der Position der beginnenden Tonhöhe

auch die Möglichkeit der Alterationen für zusätzliche Halbtonbeteiligungen in der jeweiligen Tonalität abhängig ist, wird bei Wiederholungen von unterschiedlichen Anfangstönen, z.B. bei Sequenzierungen, auch das gemischte Auftreten von chromatischen und diatonischen Motiven beeinflusst. Diesbezüglich ließ sich feststellen, dass diatonische Erscheinungen sehr häufig als sequenzierte Wiederholungen von Motiven auftreten, die in ihrer ersten Konkretisierungsform chromatisch sind. Dies lässt sich als ein damit in Übereinstimmung stehender Sachverhalt ansehen, dass sich keine konsequente analytische Unterscheidung zwischen chromatischen und diatonischen Formen hinsichtlich der Konnotation vollziehen ließ, da melodisch rotierende Motive in diatonischer Sequenzierung meistens in demselben inhaltlichen und semantischen Kontext wie ihre vorangehenden chromatischen Varianten in Erscheinung treten.

Die Konnotationen, welche in Verknüpfung mit den beiden beschriebenen Arten der melodisch rotierenden Motive in *Simon Boccanegra* registriert werden konnten, erwiesen sich auch im weiteren Schaffen von Giuseppe Verdi als vergleichbar. Sie ließen sich im Falle des tonumschreibenden Kreismotivs generell zweifach festhalten.

Erstens können sie im übergreifenden Sinne als Verknüpfung mit Schmerz, Klage, Leiden, Besorgnis und quälenden Situationen beschrieben werden, wobei sich das Gewicht auf die einzelnen Aspekte – wie bei Konnotationen von anderen satztechnischen Phänomenen auch – je nach konkretem Ausdruck des Inhalts verlagert. Hierzu wurden in *Simon Boccanegra* mehrfach sowohl chromatische als auch diatonische tonumschreibende Kreismotive registriert. In unmittelbarer Nähe ihrer chromatischen Variante festgehaltene diatonische tonumschreibende Kreismotive bilden auch in *Simon Boccanegra* ein einleuchtendes Beispiel dafür, dass beide Arten in demselben semantisch-inhaltlichen Kontext auftreten und dadurch demselben thematischen Themenkreis angehören.

Eine besondere und klanglich charakteristische Form des tonumschreibenden Kreismotivs, ebenfalls in Verbindung mit Schmerz, Klage oder Besorgnis, konkretisiert sich durch eine solche Verwendung, in deren grundsätzlich chromatischem Ablauf ein Schritt „ausgelassen“ wird und stattdessen ein klingender Ganzton in der Realisierung von geschriebener verminderter Terz erklingt. Eine immer wiederkehrende konkrete Tonhöhenkonstellation des Motivs fand sich in mehreren Opern, während sich in wieder anderen Kompositionen Verdis auch Beispiele in weiteren Tonhöhenkonstellationen beobachten ließen.

Als zweite Konnotation des tonumschreibenden Kreismotivs konnte die Verknüpfung mit dem In-sich-Kreisen der Gedanken erkannt werden. Im überwiegenden Teil konnten

diese Gedanken der Protagonisten und Protagonistinnen als betrübt-sorgenvolle Gedanken beobachtet werden, in die sich neben Zweifelhaftem meistens auch eine schmerzhaft oder klagende Färbung mischt. Es kommt jedoch auch vor, dass sich das Gewicht auf den Aspekt des Für-sich-Gedachten ohne besondere Bekümmernis verlagert und dass sich dadurch die tonumschreibende Kreisbewegung einfach mit dem Gedankenkreisen verknüpft.

Oft wird das nur Gedachte als Vorstellung im Kopf durch in Klammern gesetzten Text und/oder einen Hinweis als *fra sé* bzw. *tra sé* („in sich“, „für sich“) gekennzeichnet, was diese Konnotation mit dem tonumschreibenden Kreismotiv zusätzlich verdeutlicht. Auch diese außermusikalisch-thematische Verknüpfung lässt sich als Konnotation von sowohl in chromatischer als auch in diatonischer Form gehaltenen tonumschreibenden Kreismotiven konstatieren.

Am zweiten Typ des in der vorliegenden Dissertation thematisierten rotierenden Motivs, d.h. am bogenförmigen Pendelmotiv, sind in der Regel mehr als drei Tonhöhen – und häufig deutlich mehr – beteiligt. Die meist längeren Linien bzw. die Wiederholungen können demnach auch im Dienst eines ausgedehnteren Umfangs stehen, der oft mit einer Wirkung von einer zwischen oberem und unterem Drehpunkt „schwankenden“ melodischen Bildung einhergeht. Bei etlichen der besagten Motive ist feststellbar, dass Anfangs- bzw. Endtöne des Motivs nicht identisch sind und die auf- oder die absteigende Linie in der Bogenform kürzer oder länger ist. Dies kann auch unabhängig von den Wiederholungen des ersten Motivs, das die Bogenform umschreibt, gelten. Chromatische und diatonische bogenförmige Pendelmotive in *Simon Boccanegra* sind in verschiedenen Umfängen zu registrieren.

Grundsätzlich konnten die Konnotationen des Pendelmotivs als Hinfälligkeit, Verletztsein – im psychischen sowie im physischen Sinne –, Machtlosigkeit, Unsicherheit und Wankelmut beobachtet werden. Die bereits angedeutete nahe Verwandtschaft kürzerer Pendelmotive mit kleinem Ambitus mit tonumschreibenden Kreismotiven artikuliert sich dabei auch durch das Verstricktsein ihrer Konnotationen, die bzw. deren einzelne Aspekte häufig voneinander durchwoben sind und sich analytisch nicht oder nicht sinnvoll differenzieren lassen. Als ein mit dem tonumschreibenden Kreismotiv häufig gemeinsamer Aspekt in den Konnotationen wurde die Besorgnis registriert.

Die im Vertikalen spiegelbildliche gegenstimmige Anwendung, die im ersten Akt von *Simon Boccanegra* bei langsamem Tempo zu beobachten war, kann in schnellem Tempo auch auf einen klangfüllenden akustischen Effekt des bogenförmigen Pendelmotivs

hinzielen. Dies ließ sich in Verdis Schaffen mehrfach in Verbindung mit stürmischen oder lärmenden Ereignissen, die eine Art Turbulenz oder Kopflosigkeit vermitteln, beobachten.

Weitere bogenförmige Pendelmotive in schnellem Tempo wurden in Zusammenhang mit bestimmten Naturdarstellungen wie Wellen oder dem Wasser allgemein erkannt. Ebenso treten sie in Anspielungen auf Wind, Sturm, Donner und Blitz in Erscheinung. Indizien für eine weitere Konnotation des bogenförmigen Pendelmotivs in Verdis Schaffen gibt es auch in Zusammenhang mit Fliehen und Flüchten, und in sehr wenigen Fällen tritt auch der Tod mit dem besagten Motiv zusammen auf.

Das in Sekundsritten pendelnde Dreiton-Motiv konkretisiert sich in seiner grundsätzlichen Erscheinungsform als eine sich schrittweise hinauf- und wieder hinunterbewegende dreitönige Gestalt in regelmäßigen Notenwerten mit konstanter Wiederholung sowie vorangestellten Pausen im Wert der erklingenden Noten.

In dieser Erscheinungsform tritt das Motiv im dritten Band von Bonifazio Asiolis *Il Maestro di Composizione* als Lehrbeispiel für durch Klarinetten vorgenommene Verstärkung der Quartett-Begleitung auf; durch das Beispiel wird ein Ausschnitt aus dem Final-Quartett des ersten Akts von Giovanni Paisiellos *Nina o sia La pazza per amore*<sup>10</sup> vergegenwärtigt. Durch Asiolis für diese Begleitung gültige kurze Beschreibung, laut der hier hervorragend das Weinen zum Ausdruck gebracht werde<sup>11</sup>, wird gleichzeitig die Grundlage jener Konnotation definiert, mit der das Motiv auch in Verdis Schaffen zu konstatieren und somit als eine seiner Klage-Gestalten zu identifizieren ist. Die Konnotation mit dem Weinen in Asiolis Beispiel kann die Vergegenwärtigung einer Übereinstimmung mit dem physischen Schluchzen als Ursprung haben; bei Verdi erwies sich die Verknüpfung als breiter gefächert und konnte auch ohne konkretes Weinen als Klage, Trauer und Schmerz allgemein erkannt werden.

Während Beispiele für die oben beschriebene Konstitution des besagten Motivs ebenfalls mit der Konnotation von Klage und Tränen in Verdis Schaffen zahlreich vorhanden sind, lässt sich zugleich die Anwendung von Motiven mit in satztechnischer Hinsicht teilweise veränderten Komponenten erkennen, deren Züge grundsätzlich in drei Aspekten nachzuvollziehen sind. Erstens betrifft es die Richtungsgestaltung, insofern als der erste Schritt im Motiv eine fallende und der zweite eine steigende Sekunde darstellen kann. Des Weiteren muss die ganztönige Verwendung genannt werden, da das Motiv auch als

---

<sup>10</sup> Vgl. Asioli, *Il Maestro*, Bd. 3, S. 51.

<sup>11</sup> Vgl. ebd.

diatonische Gestalt erklingt. Als dritter Punkt ist die rhythmische Konstitution zu erwähnen, in welcher die durchgehend regelmäßige rhythmische Bewegung durchbrochen werden kann. Zwischen die wiederholten Motive können entweder längere Liegetöne oder auch weitere Motive (ggf. in weiteren Stimmen) integriert werden. In *Simon Boccanegra* stellt sich das besagte Motiv sowohl in der nichtmodifizierten Erscheinungsform als auch in teilweise veränderten Bildungen dar.

Während die satztechnischen Erscheinungsformen die oben angedeutete Variabilität in den Gestalten erkennen lassen, bleibt die Konnotation auch bei den in ihren einzelnen Komponenten teilweise veränderten Motiven die Klage und die Trauer. In nicht wenigen Fällen lässt sich dabei eine weitere Konnotation mit der Bitte – auch in Form von Anflehen – feststellen, was jedoch am häufigsten zusammen mit einer auch an sich klagevollschmerzlich gefärbten Aussage vorkommt.

Ein enger struktureller Zusammenhang zwischen dem tonumschreibenden Kreismotiv und dem in Sekundsritten pendelnden Dreiton-Motiv kann durch solche Stellen in Verdis Schaffen deutlich nachvollzogen werden, an denen auch die alleinige Verwendung und dadurch ein autonomer Status des vom tonumschreibenden Kreismotiv als Zelle abgespaltenen Dreiton-Motivs vor oder nach der Darstellung von tonumschreibenden Kreismotiven ersichtlich wird. Durch die selbständige Rolle des Dreiton-Motivs wird meist gleichzeitig die organische Einbindung des Motivs in die jeweilige harmonische Progression offensichtlich, insofern als die vom tonumschreibenden Kreismotiv abgespaltene Verwendung des Dreiton-Motivs meistens mit einer veränderten und gesteigerten harmonischen Entwicklung einhergeht. Währenddessen wird die symbiotische thematisch-inhaltliche Zusammengehörigkeit der beiden Motive ebenso offensichtlich, da der Ausdruck von Klage und Trauer auch bei der Anwendung der vom tonumschreibenden Kreismotiv losgebundenen Zelle als selbständiges Dreiton-Motiv konvergent bleibt.

Weitere ergänzende, aber detaillierte Hinweise auf bestimmte Konnotationen von zusätzlichen satztechnischen Phänomenen, welche zu einem sehr großen Teil im Schaffen des Komponisten in konsequenter Anwendung aufzutreten scheinen, werden im letzten Kapitel *Ausblick. Darstellung bisheriger Resultate als Basis weiterer Erforschungen* dargelegt. Die hier nicht vollendeten Ergebnisse der Autorin der vorliegenden Arbeit können als Indizien fungieren und als Plädoyer für zukünftige eingehende Erforschungen angesehen werden, was zum einen die rhythmische Formel vom Daktylos und seine Varianten, zum



anderen die mit einer steigenden melodischen Zelle kombinierte anapästische Formel und schließlich die Sextakkordketten in Verdis Schaffen betrifft.

In diesem Sinne werden am Beginn von musikalischen Einheiten stehende rhythmische Formeln veranschaulicht, bei denen in der ersten Hälfte eine Halbenote erscheint und die zweite Takthälfte entweder mit zwei gleichmäßigen Vierteln – so dass dabei ein Daktylos entsteht – oder mit einer durch Punktierung „verschärften“ Variante als einem punktierten Viertel und Achtel (oder doppelpunktiertem Viertel und Sechszehntel) fortgesetzt wird. Häufig gehen diesen Rhythmen – in Abhängigkeit vom Text – auch kurze Auftakte voran. Auch die jeweiligen diminuierten Versionen der besagten Rhythmen sollen dabei in Betracht gezogen werden. Die Verknüpfung dieser Rhythmen ist oft mit Themenkreisen zu beobachten, deren Überbegriff als Festlichkeit, Gravität oder eventuell Erhabenheit formuliert werden könnte. In Teilaspekten treten Gebete, Quasi-Gebete oder überhaupt die Erwähnung von Gott oder vom Tod, aber auch ehrende, bejubelnde oder begrüßende Aussagen mit etwa „Viva“ oder „Salute“ auf.

Insofern der auftaktige anapästische „Todesrhythmus“ bei seinen ersten kurzen Noten – meistens Zweiunddreißigstel- oder Sechszehntelnoten – gleichzeitig eine aufsteigende, meist halbtönige kurze melodische Gestalt darstellt, deren zweite Tonhöhe für die folgende dritte und längere Note wiederholt wird, entsteht beim besagten Rhythmus die Wirkung von einem Doppelvorschlag. Diese „melodisierte“ Variante des „Todesrhythmus“ ist mit ihrem nur auf konstant wiederholten Tonhöhen vergegenwärtigten „Verwandten“ in ihrer Wirkung durchaus nicht vollkommen gleichzusetzen. Zwar kann die Konnotation mit Bedrohlichem und in dem Sinne auch mit der Angst wohl in der „melodisierten“ Formel des anapästischen Gebildes enthalten sein, jedoch tritt hier ebenfalls die Klage als zusätzlicher Aspekt thematisch-inhaltlicher Verknüpfungen in einem nicht unerheblichen Maße in Erscheinung.

Dafür können nicht nur inhaltliche Kontexte mit Situationen, die von Klage und Angst, jedoch nicht von Todesnähe oder -angst geprägt sind, als Indizien angesehen werden. Die Autorin der vorliegenden Arbeit sieht diese Konnotation als folgerichtige Konsequenz von jener Verwandtschaft an, die auf satztechnischer Ebene zwischen der „melodisierten“ anapästischen Formel mit der Wirkung von Doppelvorschlägen und dem „Vorschlag-Seufzer“, aber – aufgrund der Richtungsgestaltung – auch schon dem aufsteigenden „Seufzer“ besteht.

Die zuletzt erwähnten beiden satztechnischen Phänomene sind als zwei Arten von „Seufzer“-Gesten in Verdis Schaffen ebenfalls als Gebilde größtenteils mit Ausdruck der Klage anzusehen. Darauf wurde in demselben Kapitel in Form von zwei sehr kurzen Exkursen hingewiesen. Die Klage-Konnotation des „Vorschlag-Seufzers“ innerhalb einer Komposition oder auch in Ansätzen einer werkübergreifenden Bedeutung in Verdis Schaffen wurde – wenngleich nicht mit diesem Begriff – bereits an mehreren Stellen in der Fachliteratur<sup>12</sup> angedeutet. Eine ergänzende Fußnote der Autorin der vorliegenden Arbeit mit Hinweisen auf Verdis zahlreichen weiteren „Vorschlag-Seufzern“ soll dazu beitragen, die Notwendigkeit einer künftigen umfassenden Erforschung dieser Klage-Gestalt zu verdeutlichen. Gleichermassen bedarf der aufsteigende „Seufzer“ einer künftigen zusammenfassenden Darstellung. Dieses bei Verdi sehr häufige Klage-Motiv ist in seiner Richtung der im allgemeinen musikalischen Sprachgebrauch meistens unter „Seufzer“ verwendeten melodisch senkenden Gestalt entgegengesetzt geformt, wird von Verdi jedoch mit analogem semantischem Inhalt von Klage eingesetzt. Ebenfalls lediglich in einer Fußnote werden die diesbezüglichen unabgeschlossenen Resultate der Autorin der vorliegenden Dissertation aufgelistet.

Die bisherigen Untersuchungen von Sextakkordketten haben zu dem Ergebnis geführt, dass ihre Differenzierung auf mehreren Ebenen erforderlich ist. Die häufige Verwendung von Sextakkordketten in Verdis Spätwerk lässt die in der frühen bzw. mittleren Schaffensperiode gültigen Feststellungen hinsichtlich von Konnotationen in der späten Schaffensperiode nur bedingt oder ggf. gar nicht gelten. Des Weiteren geht die satztechnische Beschaffenheit hinsichtlich der Richtungsgestaltung auch mit einer Divergenz in der Verknüpfung mit außermusikalischen Inhalten einher. Während bogenförmige bzw. absteigende Sextakkordketten meist mit den Überbegriffen von Nichtentsprechendem und Nichtauthentischem in Verbindung gebracht werden können, kann bei aufsteigenden Sextakkordketten der thematische Kontext von Emporsteigen – etwa in den Himmel, vor allem beim Sterben eines im Sujet positiven Charakters – oder als Ausdruck von Erhabenem beobachtet werden.

Die Konnotation des Nichtauthentischen oder Nichtentsprechenden kann sich bei Verdi in mehreren thematisch-inhaltlichen Zusammenhängen konkretisieren, so mit einem

---

<sup>12</sup> Vgl. Gerhard, *Verdi*, S. 95; Ders., *Techniken*, S. 235; Reti, *Einheit*, S. 342-350; Klier, *Verdi-Klang*, S. 78; Porter, *Verdi*, S. 261 f.; Beghelli, *Atti*, S. 66 f.; Budden, *Operas*, Bd. 2, S. 52 f. mit der Thematisierung von weiteren möglichen Bedeutungen der Geste in Verdis späten Opern.

anomalen physischen oder/und psychischen Zustand einer Person, mit Verborgensein oder mit der Absicht, etwas verbergen zu wollen, mit unwirklicher Existenz oder Täuschung diverser Formen und seltener mit der Artikulation von Widersprüchen sowie Diskrepanzen.

Abschließend sei folgender sowohl in der Einleitung angedeutete als auch aus den Untersuchungen hervorgehende Zusammenhang an dieser Stelle noch einmal gebündelt formuliert: Konnotationen satztechnischer Phänomene stehen, auch bei der analytisch notwendigen abstrakten Absonderung von letzteren, stets in der Wechselwirkung individueller musikalischer und außermusikalischer Komponenten des jeweiligen Kontextes.

In den hier aufgrund ihres auffälligsten Merkmals als harmonische, stimmführungsgeprägte, melodische oder rhythmische satztechnische Phänomene beschriebenen musikalischen Sachverhalte in Verdis Musik ist eine Dominanz des jeweiligen Faktors nachzuvollziehen. Diese war für die Autorin der vorliegenden Dissertation ausschlaggebend, um aufgrund des jeweiligen Merkmals nach der Konnotation des jeweiligen satztechnischen Phänomens zu trachten. Zwar hat sich in den meisten Fällen herausgestellt, dass diese Dominanz größtenteils auch eine Konsequenz für eine Konnotation oder mehrere Konnotationen gewährleistet. Dass bezüglich der Mannigfaltigkeit von Erscheinungen, sowohl der satztechnischen Phänomene als auch der Konnotationen, eine adäquat-parallele Zuordnung von einzelnen Differenzen in der Satztechnik zu einzelnen Differenzen in den Konnotationen nur bedingt möglich war, zeigt jedoch nicht nur die Grenzen der Analyse auf, sondern definiert vor allem die Unumgänglichkeit, jede einzelne kompositorische Setzung Verdis individuell in ihrem Kontext wahrzunehmen.

Erfolgte die am Anfang der Untersuchungen stehende *Abgrenzende Spezifizierung des satztechnischen Phänomens* im Bewusstsein dessen, dass eine genaue Definition des untersuchten satztechnischen Phänomens zwar stets notwendig ist – da eine Quintparallele nicht gleich Quintparallele und ein Quint-Oktav-Klang nicht gleich Quint-Oktav-Klang ist –, jedoch einen sehr komplexen und abstrakten Sachverhalt darstellt, so hat die langjährige Arbeit an dieser Thematik der Autorin der vorliegenden Arbeit noch einmal nachdrücklich verdeutlicht, wie unzertrennlich ein satztechnisches Phänomen zugleich mit weiteren Komponenten der musikalischen Gestaltung verkettet ist. Dies lässt sich nicht nur durch die Vielfältigkeit jener offensichtlichen Unterschiede im Ausdruck erkennen, die in der

vorliegenden Arbeit durch die mehrfache Darstellung von Konnotationen des gleichen satztechnischen Phänomens erläutert wurden. Auch die Verlagerung einzelner Aspekte in einer Konnotation, feine Unterschiede, kleine Nuancen und verschiedene Facetten desselben Ausdrucks, die durch die jeweilige musikalische und inhaltlich-thematische Situation bedingt sind, entstehen erst durch die entsprechende Adoption und Behandlung eines satztechnischen Phänomens – durch Verdis Kunstfertigkeit.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Quellen

#### A) Notenmaterial

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber. Fünfte Sammlung: Zwei Klaviersonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien*, Urtextausgabe, hrsg. von Carl Krebs, neu durchgesehen von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig (VEB Breitkopf & Härtel) 1981 (A.A. 26)

BEETHOVEN, Ludwig van: *Symphonie Nr. 3 in Es „Eroica“ op. 55*, Partitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Bärenreiter Kassel u.a. 1997 (BA 9003)

BEETHOVEN, Ludwig van: *Fidelio*, Klavierauszug, mit Text und szenischen Anmerkungen revidiert und eingerichtet von Wilhelm Kienzl, Universal Edition, Wien – Leipzig (U.E. 197)

BELLINI, Vincenzo: *Norma*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 41684)

BERLIOZ, Hector: *Grande messe des morts. „Requiem“*. Klavierauszug, hrsg. von Michael Töpel und Douglas Woodfull-Harris, Kassel (Bärenreiter) 1992 (BA 5449a)

DONIZETTI, Gaetano: *Don Pasquale*, Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text, Ricordi, Milano 1971 (Pl.-Nr. 131527)

HAYDN, Joseph: *Die Schöpfung*, Klavierauszug nach dem Urtext der Joseph Haydn-Gesamtausgabe, hrsg. von August Eberhard Müller und Andreas Köhs, Kassel u.a. (Bärenreiter) 2009 (BA 4648a)

MARCELLO, Benedetto: *Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra Salmi*, hrsg. von Maria Antonietta Cancellaro und Andrea Coen, Vol. 3: Psalms: 15-18, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna 2015

MOZART, W.[olfgang] A.[madeus]: *Requiem KV 626*, Partitur, hrsg. von Leopold Nowak, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Kassel (Bärenreiter) 1965 (TP 152)

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27: Klavierstücke, Bd. 2: Einzelstücke für Klavier (Orgel, Orgelwalze, Glasharmonika)*, vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel u.a. (Bärenreiter) 1982. *Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)*, digitalisiert auf [https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2)

MOZART, Wolfgang Amadeus.: *Quintet for 2 Violins, 2 Violas and Violoncello, G minor/g-Moll/Sol mineur, K 516*, hrsg. von Rudolf Gerber, Ernst Eulenburg Ltd London u.a. (E. E. 1113)

PAISIELLO, Giovanni: *Nina o sia La pazza per amore*, Klavierauszug, Casa Ricordi S.r.l., Milano 1981 (CP 132843/05)

PALESTRINA, Pierluigi da: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, 6. Band: *Fünf-, sechs-, und achtstimmige Motetten aus dem Nachlaß*, hrsg. von Franz Espagne, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J. [1876] (Pl.-Nr. 14405)

ROSSINI, Gioachino, *Stabat Mater*, Partitur, hrsg. von Klaus Döge, Carus Verlag, Stuttgart 1994 (CV. 70.089)

ROSSINI, Gioachino.: *Stabat Mater* for Soli, Chorus and Orchestra, with Latin and English text, Klavierauszug, Kalmus (K 06398)

SCHUBERT, Franz: *Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Bd. 1: 1811-14, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1894 (F.S. 337)

SCHUBERT, Franz: *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, nach den ersten Drucken revidiert von Max Friedlaender, Bd. 1, Ausgabe für hohe Stimme, C. F. Peters (Pl.-Nr. 9023)

VERDI, Giuseppe: *Aida*, Partitur, Ricordi (nuova edizione riveduta e corretta), Universal Music MGB Publications 2000 (PR 1357)

VERDI, Giuseppe: *Aida*, Klavierauszug, Ricordi, BMG Publications 2006 (Pl.-Nr. 42602)

VERDI, Giuseppe: *Aida*, Stimmenmaterial Viola, Ricordi, Milano (E.F.Kalmus, New York, Catalog A 2342), Angabe laut [https://imslp.org/wiki/Aida\\_\(Verdi%2C\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Aida_(Verdi%2C_Giuseppe)), digitalisiert auf [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP684109-PMLP17351-14.\\_VERDI\\_AIDA\\_-\\_Violas.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP684109-PMLP17351-14._VERDI_AIDA_-_Violas.pdf)

VERDI, Giuseppe: *Alzira*, Partitur, hrsg. von Stefano Castelvechi in Zusammenarbeit mit Jonathan Cheskin (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 8), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1994

VERDI, Giuseppe: *Alzira*, Klavierauszug, hrsg. von Stefano Castelvechi in Zusammenarbeit mit Jonathan Cheskin (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2002 (Pl.-Nr. 136944)

VERDI, Giuseppe: *Aroldo*, Partitur, Ricordi, Milano (E.F.Kalmus, New York 1965, Catalog A 4610), Angabe laut [https://imslp.org/wiki/Aroldo\\_\(Verdi%2C\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Aroldo_(Verdi%2C_Giuseppe)), digitalisiert auf [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP517012-PMLP30884-Verdi\\_-\\_Aroldo\\_-\\_Sinfonia\\_\(fs\)\\_etc\).pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP517012-PMLP30884-Verdi_-_Aroldo_-_Sinfonia_(fs)_etc).pdf) (12.01.2021)

VERDI, Giuseppe: *Aroldo*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 42306)

VERDI, Giuseppe: *Attila*, Partitur, hrsg. von Helen M. Greenwald (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 9), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2012

VERDI, Giuseppe: *Attila*, Partitur, G. Ricordi, n.d. Milano (E.F.Kalmus, New York, Catalog A5474), Angabe laut [https://imslp.org/wiki/Attila\\_\(Verdi%2C\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Attila_(Verdi%2C_Giuseppe)), digitalisiert auf [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP517023-PMLP32306-Verdi\\_-\\_Attila\\_-\\_Prologue\\_\(orch.\\_score\)\\_etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP517023-PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_Prologue_(orch._score)_etc).pdf) (01.11.2021)

VERDI, Giuseppe: *Attila*, Klavierauszug, hrsg. von Helen M. Greenwald (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2014 (Pl.-Nr. 140095)

VERDI, Giuseppe: *Attila*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 53700)

VERDI, Giuseppe: *Ave Maria. Volgarizzata da Dante*, per Soprano solo, 2 Violini, Viola, a Violoncelli, Partitur, hrsg. von Sebastian Hammelsbeck, Carus-Verlag, Stuttgart 2002 (CV 40.795)

VERDI, Giuseppe: *Ave Maria. Volgarizzata da Dante*, Klavierauszug, Casa Ricordi S.r.l., Milano (Pl.-Nr. 46854)

VERDI, Giuseppe: *Un ballo in maschera*, Partitur, Ricordi, neue überarbeitete und korrigierte Ausgabe, BMG Publications 2005 (P.R. 1386) (Ricordi, Milano 1914, P.R. 159)

VERDI, Giuseppe: *Un ballo in maschera*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 48180)

VERDI, Giuseppe: *La Battaglia di Legnano*, Partitur, Ricordi, Milano, Plate 130182 (E. F. Kalmus, New York, Catalog A 4611), Angabe laut

[https://imslp.org/wiki/La\\_battaglia\\_di\\_Legnano\\_\(Verdi%2C\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/La_battaglia_di_Legnano_(Verdi%2C_Giuseppe)) ,

digitalisiert auf [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP517024-PMLP68943-Verdi - La battaglia di Legnano - Act I \(orch. score\) \(etc\).pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP517024-PMLP68943-Verdi_-_La_battaglia_di_Legnano_-_Act_I_(orch._score)_(etc).pdf) (13.01.2021)

VERDI, Giuseppe: *La Battaglia di Legnano*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 53710)

VERDI, Giuseppe: *Il corsaro*, Partitur, hrsg. von Elisabeth Hudson (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 13), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1998

VERDI, Giuseppe: *Il corsaro*, Klavierauszug, hrsg. von Elisabeth Hudson (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2003 (Pl.-Nr. 136997)

VERDI, Giuseppe: *Don Carlos*, Klavierauszug mit französischem und italienischem Text, vollständige Ausgabe der verschiedenen Versionen in fünf und vier Akten (mit den unveröffentlichten Passagen, herausgegeben von Ursula Günther), 2 Bde, Ricordi, Milano

VERDI, Giuseppe: *Don Carlos*, Partitur, Edizione en 4 e 5 atti, (frz.), G. Ricordi & C. Editori-Stampatori, Milano (Pl.-Nr. 125750), (125095, 126366), digitalisiert auf [www.nkoda.com](http://www.nkoda.com) (17.05.2021)

VERDI, Giuseppe: *I due Foscari*, Partitur, hrsg. von Andreas Giger (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 6), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2017

VERDI, Giuseppe: *I due Foscari*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 42307)

VERDI, Giuseppe: *Ernani*, Partitur, hrsg. von Claudio Gallico (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 5), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1995

VERDI, Giuseppe: *Ernani*, Klavierauszug, hrsg. von Claudio Gallico (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1995 (Pl.-Nr. 133716)

VERDI, Giuseppe: *Falstaff*, Partitur, Dover, New York 1980

VERDI, Giuseppe: *Falstaff*, Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text, nach dem Autograph der Partitur revidiert von Mario Parenti, Ricordi, Mailand und Ricordi & CO., Frankfurt/M. 1964 (Pl.-Nr.130660)

VERDI, Giuseppe: *Il finto Stanislao*, Partitur, G. Ricordi & C., 2 Bde., Milano (Pl.-Nr. 125354)

VERDI, Giuseppe: *Il finto Stanislao (Un giorno di regno)*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 53708)

VERDI, Giuseppe: *La forza del destino*, Partitur, Ricordi, BMG Publications 2005 (P.R. 1387) (Ricordi, Milano, P.R. 151)

VERDI, Giuseppe: *La forza del destino*, Klavierauszug, Ricordi, BMG Publications 2006, Milano (Pl.-Nr. 41381)

VERDI, Giuseppe: *Giovanna d'Arco*, Partitur, Edizione critica della partitura edita da Chicago University Press a Casa Ricordi di Milano a cura di Alberto Rizzuti, 2 Bde, Ricordi, 2008 (138851)

VERDI, Giuseppe: *Giovanna d'Arco*, Klavierauszug, hrsg. von Alberto Rizzuti (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2012 (Pl.-Nr. 138854)

VERDI, Giuseppe: *Giovanna d'Arco*, Klavierauszug, G. Ricordi & C. Editori-Stampatori, Milano (Pl.-Nr. 53712)

VERDI, Giuseppe: *Inni. Hymns*, Klavierauszug, hrsg. von Roberta Montemorra Marvin (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2010 (Pl.-Nr. 140112)

VERDI, Giuseppe: *Jérusalem*, Klavierauszug, Bureau Central de Musique Edition, Performer's Reprint (IMSLP-24588)

VERDI, Giuseppe: *Jerusalem*, Partitur, Edizione critica della partitura in preparazione per The University of Chicago Press e Casa Ricordi Milano a cura di Jürgen Selk, (vorl. Edition) 2 Bde., Casa Ricordi S.r.l. Milano 2017 (141581)

VERDI, Giuseppe: *Liriche – Art Songs. Canto e pianoforte – voice and piano*, Ricordi, Universal Music MGB Publications srl 2006 (NR 139670)

VERDI, Giuseppe: *I Lombardi alla prima crociata*, Partitur, G. Ricordi, Milano (Edwin F. Kalmus, Catalog A 5527), Angabe laut [https://imslp.org/wiki/I\\_Lombardi\\_alla\\_prima\\_crociata\\_\(Verdi%2C\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/I_Lombardi_alla_prima_crociata_(Verdi%2C_Giuseppe)), digitalisiert auf [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP517025-PMLP55463-Verdi\\_-\\_I\\_Lombardi\\_alla\\_prima\\_crociata\\_-\\_Act\\_I\\_\(orch.\\_score\)\\_etc.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP517025-PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_I_(orch._score)_etc.pdf) (13.01.2021)

VERDI, Giuseppe: *I Lombardi alla prima crociata*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 42309)

VERDI, Giuseppe: *Luisa Miller*, Partitur, G. Ricordi, Milano (Nachdruck E. F. Kalmus, Catalog A 5141), Angabe laut [https://imslp.org/wiki/Luisa\\_Miller\\_\(Verdi,\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Luisa_Miller_(Verdi,_Giuseppe)), digitalisiert auf [https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP517029-PMLP87218-Verdi\\_-\\_Luisa\\_Miller\\_-\\_Act\\_I\\_\(orch.\\_score\)\\_etc.pdf](https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP517029-PMLP87218-Verdi_-_Luisa_Miller_-_Act_I_(orch._score)_etc.pdf) (25.04.2021)

VERDI, Giuseppe: *Luisa Miller*, Partitur, hrsg. von Jeffrey Kallberg (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 15), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1991

VERDI, Giuseppe: *Luisa Miller*, Klavierauszug, von E. Muzio, hrsg. von Mario Parenti, BMG Ricordi Music Publishing spa, 2006 (Pl.-Nr. 42310)

VERDI, Giuseppe: *Luisa Miller*, Klavierauszug, hrsg. von Jeffrey Kallberg (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2004 (Pl.-Nr. 134605)



VERDI, Giuseppe: *Macbeth*, Partitur, hrsg. von David Lawton (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 10), 2 Bde, Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2005

VERDI, Giuseppe: *Macbeth*, Klavierauszug, hrsg. von David Lawton (based on the critical edition of the orchestral score), 2 Bde, Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2006 (Pl.-Nr. 138713)

VERDI, Giuseppe: *I masnadieri*, Partitur, hrsg. von Roberta Montemorra Marvin (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 11), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2000

VERDI, Giuseppe: Giuseppe: *I masnadieri*, Klavierauszug, hrsg. von Roberta Montemorra Marvin (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2004 (Pl.-Nr. 138564)

VERDI, Giuseppe: *Messa da Requiem*, Partitur, hrsg. von David Rosen (= The Works of Giuseppe Verdi, Series III: Sacred Music, Vol. 1), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1990

VERDI, Giuseppe: *Messa da Requiem*, Klavierauszug, hrsg. von David Rosen (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1996 (Pl.-Nr. 134164)

VERDI, Giuseppe: *Nabucodonosor*, Partitur, hrsg. von Roger Parker (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 3), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1987

VERDI, Giuseppe: *Nabucodonosor*, Klavierauszug, hrsg. von Roger Parker (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1996 (Pl.-Nr. 134570)

VERDI, Giuseppe: *Oberto conte di San Bonifacio*, Partitur, Casa Ricordi – Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. 1996, 2 Bde (137471), digitalisiert auf [www.nkoda.com](http://www.nkoda.com)

VERDI, Giuseppe: *Oberto conte di San Bonifacio*, Klavierauszug Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 53704)

VERDI, Giuseppe: *Otello*, Partitur, Ricordi (nuova edizione riveduta e corretta) BMG Publications 2003 (P.R. 1370)

VERDI, Giuseppe: *Othello (Otello)*, Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text, Ricordi, Mailand und München 1963 (Pl.-Nr. 130619)

VERDI, Giuseppe: *Pater noster. Volgarizzato da Dante per coro a 5 voci senza accompagnamento*, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 46821)

VERDI, Giuseppe: *4 Pezzi sacri (Ave Maria; Stabat Mater; Laudi alla Vergine Maria; Te Deum)*, Klavierauszug, Ricordi, 1898 (Pl.-Nr. 101729)

VERDI, Giuseppe: *Quattro pezzi sacri (Ave Maria; Stabat Mater; Laudi alla Vergine Maria; Te Deum)*, Studienpartitur, Carus, Stuttgart 2013 (CV 27.500/07)

VERDI, Giuseppe: *Rigoletto*, Partitur, hrsg. von Martin Chusid (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 17), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1983

VERDI, Giuseppe: *Rigoletto*, Klavierauszug, hrsg. von Martin Chusid (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1985 (Pl.-Nr. 133539)

VERDI, Giuseppe: *Simon Boccanegra* (seconda versione), Partitur, Ricordi, Milano (P.R. 152)

VERDI, Giuseppe: *Simon Boccanegra*, Klavierauszug, Ricordi, Milano (Pl.-Nr. 47372)

VERDI, Giuseppe: *Simon Boccanegra* (Erstfassung 1857), Klavierauszug, Léon Escudier, Paris (L.E. 1720)

VERDI, Giuseppe: *Simon Boccanegra*, Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text, nach dem Autograph der Partitur revidiert von Francesco Bellezza, Ricordi & C.S.p.A, Mailand 1968 (Pl.-Nr. 131142)

VERDI, Giuseppe: *Stiffelio*, Partitur, hrsg. von Kathleen Kuzmick Hansell (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 16), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2003

VERDI, Giuseppe: *Stiffelio*, Klavierauszug, hrsg. von Kathleen Kuzmick Hansell (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2005 (Pl.-Nr. 136093)

VERDI, Giuseppe: *La traviata*, Partitur, hrsg. von Fabrizio Della Seta (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 19), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1996

VERDI, Giuseppe: *La traviata*, Klavierauszug, hrsg. von Fabrizio Della Seta (based on the critical edition of the orchestral score), 2 Bde, Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2001 (Pl.-Nr. 137341)

VERDI, Giuseppe: *Il trovatore*, Partitur, hrsg. von David Lawton (= The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas, Vol. 18 A), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 1992

VERDI, Giuseppe: *Il trovatore*, Klavierauszug, hrsg. von David Lawton (based on the critical edition of the orchestral score), Chicago und London (The University of Chicago Press) – Milano (Ricordi) 2002 (Pl.-Nr. 136183)

VERDI, Giuseppe: *Les Vêpres Siciliennes*, Partitur (Revisione sulle fonti originali a cura di Claudio Toscani), Edizione provvisoria, 3 Bde., Casa Ricordi S.r.l., Milano 1996 (Pl.-Nr. 137320)

VERDI, Giuseppe: *Les Vêpres Siciliennes*, Klavierauszug (Riduzione canto e pianoforte condotta in base alla revisione sulle fonti originali della partitura a cura di Claudio Toscani), Ricordi, 1996 (Pl.-Nr. 137323)

VERDI, Giuseppe: *I Vespri Siciliani*, Klavierauszug, G. Ricordi & C. Editori, Milano (Pl.-Nr. 50278)

WEBER, Carl Maria von: *Euryanthe. Große romantische Oper in drei Aufzügen*, Partitur, hrsg. von Ernst Rudorff, Berlin (Schlesinger) 1866 (Pl.-Nr. S. 4791), Angabe laut [https://imslp.org/wiki/Euryanthe%2C\\_Op.81\\_\(Weber%2C\\_Carl\\_Maria\\_von\)](https://imslp.org/wiki/Euryanthe%2C_Op.81_(Weber%2C_Carl_Maria_von)), digitalisiert auf [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP513937-PMLP50021-Weber\\_-\\_Euryanthe,\\_Op.81;\\_J.291.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP513937-PMLP50021-Weber_-_Euryanthe,_Op.81;_J.291.pdf) (25.04.2021)

## B) Briefe

- BUSCH, Hans (Hrsg.): *Giuseppe Verdi. Briefe*, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch) 1979
- BUSCH, Hans (Hrsg.): *Verdi Boito Briefwechsel*. Herausgegeben und übersetzt von Hans Busch, Frankfurt am Main (Fischer) 1986
- CESARI, G.[aetano] und A.[lessandro] Luzio (Hrsg.): *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Nachdruck (1<sup>o</sup> Milano 1913) Bologna (Forni) o. J. [1968]
- GARIBALDI, Luigi Agostino (Hrsg.): *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Milano (Fratelli Treves Editori) 1931
- MEDICI, Mario und Marcello Conati (Hrsg.) unter Mitarbeit von Marisa Casati: *Carteggio Verdi-Boito*, 2 Bde, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1978
- VERDI, Giuseppe: *Briefe*, herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel, übersetzt von Paul Stefan, Berlin u.a. (Paul Zsolnay Verlag) 1926
- VERDI, Giuseppe: *Briefe zu seinem Schaffen*, ausgewählt und übersetzt von Otfried Bütthe und Almut Lück-Bochat, Frankfurt am Main (Ricordi) 1963

## C) Musiktheoretische Quellen

- AMBROS, August Wilhelm: *Zur Lehre vom Quinten-Verbote. Eine Studie*, Leipzig (Heinrich Matthes) o. J. [1859]
- ASIOLI, Bonifazio: *Trattato di armonia. Adottato dal Regio Conservatorio di Musica de Milano*, Milano (Gio. Ricordi) o. J. [1813], (digitalisiert auf [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP311644-PMLP302831-trattatodiarmoni00asio\\_0.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP311644-PMLP302831-trattatodiarmoni00asio_0.pdf)) (18. 08. 2021)
- ASIOLI, Bonifazio: *L'allievo al clavicembalo*, 3 Bde., Milano, o. J. [1819]
- ASIOLI, Bonifazio, *Il Maestro di Composizione ossia Seguito del Trattato d'Armonia. Opera postuma*, Milano (Giovanni Ricordi), o. J. [1836 (?)], 3 Bde. in einem Band, digitalisiert als <http://hdl.handle.net/20.500.12459/2039>, auf der Biblioteca del Conservatorio di Milano (<https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2039?mode=full>) (18. 08. 2021)
- DE SANCTIS, Cesare: *La polifonia nell'arte moderna. Spiegata secondo i principî classici*, 3 Bde., Bd. 1: *Trattato d'armonia*, G. Ricordi & C. Milano 1934, ristampato 1945 (1<sup>o</sup>1887)
- FENAROLI, Fedele: *Regole musicali. Per i Principianti di Cembalo*, Neapel (Vincenzo Mazzola-Vocola) 1795 (1<sup>o</sup>1775) (digitalisiert auf [https://books.google.de/books?id=ja0RMWzucHgC&pg=PA1&hl=de&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=ja0RMWzucHgC&pg=PA1&hl=de&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)) (18. 08. 2021)

- FENAROLI, Fedele: *Partimenti ossia basso numerato. Opera Complete. Per uso degli alunni del Reale Conservatorio di Napoli a Nicola Zingarelli*, Milano (Gio. Ricordi) o. J. (digitalisiert auf <https://books.google.de/books?id=v1BeXnKCBX8C&pg=PP5&dq=Fedele+Fenaroli:+Partimenti+ossia+basso+numerato.+Opera+Complete.+Per+uso+degli+alunni+del+Reale+Conservatorio+di+Napoli+a+Nicola+Zingarelli,+Milano&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewjivOySv7XvAhVMhlwKHU4AAkgQ6wEwAnoECAAQAQ#v=onepage&q=Fedele%20Fenaroli%3A%20Partimenti%20ossia%20basso%20numerato.%20Opera%20Complete.%20Per%20uso%20degli%20alunni%20del%20Reale%20Conservatorio%20di%20Napoli%20a%20Nicola%20Zingarelli%2C%20Milano&f=false>) (18. 08. 2021)
- FÖRSTER, Emanuel Aloys: *Anleitung zum General-Bass (1805). Einschließlich der Biographie Karl Weigl: Emanuel Aloys Förster (1913)*. Neu gesetzt, kommentiert und herausgegeben von Daniel Hensel, Stuttgart (ibidem) 2012
- KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802, herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel (Bärenreiter) 2001
- MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drei- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehreren Stimmen. Nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger*, Berlin (im Verlag Johann Jacob Schützens Wittwe) 1755
- SECHTER, Simon: *Praktische Generalbassschule*, o. O. [Wien] o. J. [1830]
- TAPPERT, Wilhelm: *Das Verbot der Quinten-Parallelen. Eine monographische Studie*, Leipzig (Heinrich Matthes) 1869
- VOGLER, Georg Joseph: *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Mannheim 1776, Hildesheim und New York (Georg Olms) 1970

## II. Sekundärliteratur

- AERTS, Hans: Art. „Fedele Fenaroli“, in: Ullrich Scheideler und Felix Wörner (Hrsg.), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart (= Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1), Kassel-Stuttgart (Bärenreiter-Metzler) 2017, S. 137-139
- AMON, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien (Doblinger) und München (Metzler) 2005
- BALDINI, Gabriele: *The Story of Giuseppe Verdi. 'Oberto' to 'Un ballo in maschera'*, hrsg. von Fedele d'Amico, übersetzt und hrsg. von Roger Parker, Cambridge, New York, Melbourne u.a. (Cambridge University Press) 1980
- BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 3., revidierte Auflage, Laaber (Laaber) 1997 (<sup>1</sup>1985)
- BASEVI, A[bramo]: *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze (Tipografia Tofani) 1859 (Nachdruck von Nabu Public Domain Reprints)

- BATES, Carol Neuls: *Verdi's "Les Vêpres Siciliennes" (1855) and "Simon Boccanegra" (1857)*, Ph. Diss, 2 Bde., Yale University 1970
- BEGHELLI, Marco: *Atti performativi nella drammaturgia Verdiana*, Diss, Università degli Studi di Bologna, 1986
- BEGHELLI, Marco: „Per un nuovo approccio al teatro musicale: l'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana“, in: *Italica* 64 (1987), S. 632-653
- BEGHELLI, Marco: „Performative Musical Acts. The Verdian Achievement“, in: Eero Tarasti (Hrsg.): *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, New York (Mouton de Gruyter) 1995, S. 393-412
- BEGHELLI, Marco: *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma (Istituto Nazionale di Studi Verdiani) 2003
- BEGHELLI, Marco: „L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente“, in: *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale, Parma – New York – New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001* (= *Historiae Musicae Cultores XCIV*), hrsg. von Fabrizio Della Montemorra Marvin und Marco Marica, 2 Bde., Firenze (Leo S. Olschki) 2003, Bd. 1, S. 241-280
- BISCHOFF, Bodo: „Komponieren als Denken in Möglichkeiten. Zu Funktion und Ausformung der 'Teufelsmühle' in ausgewählten Werken Beethovens aus der Zeit zwischen 1790 und 1806“, in: *Bonner Beethoven-Studien* 11 (2014), S. 9-45
- BUDDAY, Wolfgang: *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie, Satztechnik, Werkanalyse* (= *Musiktheorie historisch*, Bd. 1), Stuttgart (Berthold & Schwerdtner) 2002
- BUDDEN, Julian: *Giuseppe Verdi. Leben und Werk*, aus dem Englischen übersetzt von Ingrid Rein und Dietrich Klose, Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 1987
- BUDDEN, Julian: *The Operas of Verdi*, 3 Bde., Bd 1: *From Oberto to Rigoletto* (1973), Bd. 2: *From Il Trovatore to La Forza del destino* (1978), Bd. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, (1981), Revised Edition, New York (Oxford University Press) 1992
- BUDDEN, Julian: „The Vocal and Dramatic Characterization of Jacopo Fiesco“, in: *Studi Verdiani* 10 (1994-1995), S. 67-75
- BUDDEN, Julian: „'Simon Boccanegra' (First Version) in Relation to Italian Opera of the 1850s“, in: Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff (Hrsg.) unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, München (G. Ricordi & Co.) 2000, S. 11-32
- BURTON, Deborah/Sanguinetti Giorgio: „Verdi's Six-Fours and the 'parola scenica'“, in: *Music Theory and Analysis* 4/1 (2017), S. 61-90.
- CAHN, Peter: „Zur tonalen Architektur bei Verdi“, in: *Musiktheorie* 17 (2002), S. 25-40
- CAHN, Peter: Art. „Pythagoras“, in: *MGG<sup>2</sup>*, Personenteil Bd. 13 (2005), Sp. 1088-1090
- CAMPANA, Alessandra: „Comparing Notes: Amelia/Maria and the 'larve del passato'“, in: *Cambridge Opera Journal* 14 (2002), S. 211-227
- CAMPANA, Alessandra: *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge (Cambridge University Press) 2015

- CAPUZZO, Guy: "The Backcycle Progression. A Supplement to the Omnibus Progression for the Study of Chromatic Harmony", in: *Journal of Music Theory Pedagogy* 28 (2014), S. 27-56
- CATALANO, Alexis: *'I Due Simoni'. Revision as Recharacterization in Verdi's 'Simon Boccanegra'*, Ph.D. Diss., 2 Bde., Brandeis University, 2000
- CHRISTENSEN, Thomas: „The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice“, in: *Acta Musicologica* LXIV (1992), S. 91-117
- CONATI, Marcello: „Prima le scene, poi la musica...“, in: Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff (Hrsg.) unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, München (Ricordi) 2000, S. 33-57
- CONATI, Marcello: „'E vo gridando: Pace! E vo gridando: Amore!' Genesi e vicende del *Simon Boccanegra* di Verdi, marzo 1857“, in: Rosy Moffa und Sabrina Saccomani (Hrsg.): „*Musica se extendit ad omnia*“. *Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno*, 2 Bde., Lucca (Liberia Musicale Italiana) 2007, Bd. 2, S. 583-616
- CONE, Edward T.: „On the Road to 'Otello'. Tonality and Structure in 'Simon Boccanegra'“, in: *Studi Verdiani* 1 (1982), S. 72-98
- CORDELL, Albert O.: *The Orchestration of Verdi. A Study of the Growth of Verdi's Orchestral Technique as Reflected in the Two Versions of Simon Boccanegra*, Ph. Diss, The Catholic University of America, Washington, D.C. 1991
- CSAMPAI, Attila: *Sarasstros stille Liebe. Ein Opern-Lesebuch*, Salzburg und Wien (Jung und Jung) 2001
- CZAIKA, Ingrid: *Frühe Verdi-Motivik. Charakterisierungsmethoden in den frühen Opern (von Oberto bis Rigoletto)*, Wien und Münster (Lit) 2006
- CZAIKA, Ingrid: *Gustav III. und Verdis Maskenball (= Musikwissenschaft, Bd. 13)*, Wien (Lit Verlag) 2008
- DAHLHAUS, Carl: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München (Piper) <sup>2</sup>1984 (<sup>1</sup>1982)
- D'ALESSANDRO, Maurizio: *Battute d' aspetto. Cesare De Sanctis. Un musicista tra Papato e Regno d'Italia*, Roma (Sovera Editore) 2002
- DENNIG-JASCHKE, Katharina: *Maestro Verdi lächelt. Psychoanalytische Betrachtungen*, Innsbruck (Studia Universitätsverlag) 2012
- DETELS, Claire Janice: *Giuseppe Verdi's „Simon Boccanegra“. A Comparison of the 1857 and 1881 Versions*, PhD. diss, University of Washington 1982
- DICKENSHEETS, Janice: "The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century", in: *Journal of Musicological Research* 31 (2012), S. 97-137
- DITTRICH, Marie-Agnes: *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 38)*, Hamburg (Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner) 1991
- DITTRICH, Marie-Agnes: „'Teufelsmühle' und 'Omnibus'“, in: *ZGMTH* 4/1-2 (2007), S. 107-121

- DRENGER, Tino: *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern* (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 45), Eisenach (Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner) 1996
- EASLEY, David B.: „Verdi’s Dramatic Use of Tonality, Topics, and Recurring Themes. Two Analyses“, in: Gregory J. Decker und Matthew R. Shaftel (Hrsg.): *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*, Oxford (Oxford University Press) 2020, S. 193-224
- ENGELHARDT, Markus: „Giovanna d’Arco“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 334-337
- ENGLER, Günter: „Eifersucht. Über melodisch-motivische Beziehungen in Werken Verdis“, in: *NZfM* 124, (10/1963), S. 372-374
- ESSE, Melina Elizabeth: *‘Sospirare, Tremare, Piangere’. Conventions of the Body in Italian Opera*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 2004
- FÁNCSIK, Veronika Ágnes: „Hexen in der Musik“, in: *Musik und Ästhetik*, 8. Jg. 29 (2004), S. 34-49
- FISCHER, Jens Malte: *Vom Wunderwerk der Oper*, Wien (Zsolnay) 2007
- FLADT, Hartmut: „Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343-369
- FREEMAN, John W.: „Das Zigeunermädchen“, in: *Bollettino Quadrimestrale dell’Istituto di studi Verdiani*, Anno III, Vol. II, Nr. 5, Parma-Busseto 1962, S. 1207-1216
- GÁRDONYI, Zsolt und Hubert NORDHOFF: *Harmonik. Ein Lehrwerk*, Wolfenbüttel (Möseler) 1990
- GERHARD, Anselm: *Giuseppe Verdi*, München (C. H. Beck) 2012
- GERHARD, Anselm: „L’arte della fisionomia vocale. Profili melodici in ‘Simon Boccanegra’“, in: *Studi Verdiani* 23 (2013), S. 71-82
- GERHARD, Anselm: „Verdi-Bilder“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 2-27
- GERHARD, Anselm: „Die Suche nach der treffenden Melodie“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 223-233
- GERHARD, Anselm: „Techniken der Vereinheitlichung: die ‘tinta musicale’“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 234-239
- GERHARD, Anselm: „Kleinere geistliche Kompositionen“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 570-572
- GERHARD, Anselm: „Zu Lebzeiten veröffentlichte kleinere Kompositionen“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 574-580

- GERHARD, Anselm: „Verdi, Hiller und Schiller in Köln. Ein unbeachtetes Albumblatt und die Frage möglicher Beziehungen zwischen ‚Die Verschwörung des Fiesco zu Genua‘ und ‚Simon Boccanegra‘“, in: *verdiperspektiven* 1 (2016), S. 67-92
- GERHARTZ, Leo Karl: „Luisa Miller“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 373-380
- GERHARTZ, Leo Karl: „Spiele, die Träumen von Menschen nachhängen. Das dramaturgische Vokabular des Verdischen Operntypus, entschlüsselt am „Prologo“ des *Simone Boccanegra*“, in: *Musik-Konzepte 10, Giuseppe Verdi*, München (text + kritik) 2001, zweite, revidierte Auflage, S. 28-38
- GIESL, Peter: „Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzirkeln. Eine Deutung der Teufelmühle durch die Clausellehre“, in: *Mf* 54 (2001), S. 378-399
- GIRARDI, Michele: „Per un inventario della musica in scena nel teatro Verdiano“, in: *Studi Verdiani* 6 (1990), S. 99-145, hier S. 127
- GIRARDI, Michele: „Thou wouldst make a good fool. Egli è delitto, punizion son io‘. Due facce di *Rigoletto*“, in: Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff (Hrsg.) unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, München (G. Ricordi) 2000, S. 153-177
- GODEFROY, Vincent: *The Dramatic Genius of Verdi. Studies of Selected Operas*, 2 Bde., London (Victor Gollancz) 1977
- GREMLER, Martina: „La battaglia di Legnano“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 411-417
- GREMLER, Martina: „Zwischen Kirche und Staat“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 111-119
- GUADAGNINO, Luigi: „Kriterien der Verdi-Forschung. Ansätze zu einer kritischen Betrachtung des ‚Othello‘“, aus dem Italienischen von Ingrid Samson, in: *NZfM* 121 (1960), S. 126-131
- HANSLICK, Eduard: *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, mit einem Nachwort herausgegeben von Peter Wapnewski, ausgewählt von Reinhard Ermen und Peter Wapnewski, Kassel (Bärenreiter) 1989
- HARWOOD, Gregory W.: *Giuseppe Verdi. A Research and Information Guide*, Second Edition, New York (Routledge) 2012
- HEPOKOSKI, James A.: *Giuseppe Verdi, Otello* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1987
- HERRMANN, William Albert, Jr.: *Religion in the Operas of Giuseppe Verdi*, Ph.D., Columbia University, University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan 1963
- HOLLAND, Dietmar: „Otello“ in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 474-486



- HOLTMEIER, Ludwig: Art. „Teufelmühle“, in: Heinz von Loesch und Claus Raab (Hrsg.): *Das Beethoven Lexikon* (= *Das Beethoven Handbuch*, Bd. 6), Laaber (Laaber) 2008, S. 763-764
- HÜPPE, Eberhard: *W. A. Mozart. Innovation und Praxis. Zum Quintett Es-Dur KV 452*, (= *Musik-Konzepte* 99), München (text + kritik) 1998
- KARSTÄDT, Georg: Art. „Jagdmusik“ in: *MGG<sup>1</sup>*, Bd. 6 (1957), Sp. 1664-1671
- KERMAN, Joseph: „Verdi's Use of Recurring Themes“ in: Harold Powers (Hrsg.): *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princenton, New Jersey (Princenton University Press) 1968, S. 495-510
- KERMAN, Joseph: „Lyric Form and Flexibility in 'Simon Boccanegra'“, in: *Studi Verdiani* 1 (1982), S. 47-62
- KLIER, Teresa: *Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi* (= *Würzburger musikhistorische Beiträge*, Bd. 18; Zugl.: Würzburg, Univ., Diss, 1995), Tutzing (Hans Schneider) 1998
- KOEHLER, Laurie: *Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior* (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 12), 2 Bde., Kassel (Bärenreiter) 1990
- KRALIK, Heinrich: *Requiem von G[iuseppe] Verdi. Ein Führer durch das Werk mit einer Einführung, lateinischem und deutschem Text, erläuternden Anmerkungen und zahlreichen Notenbeispielen* (= *Tagblatt-Bibliothek*, Nr. 686), Wien (Steyermühl-Verlag) 1928
- KRÄMER, Thomas und Manfred Dings: *Lexikon Musiktheorie*, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 2005
- KREUZER, Gundula: „La forza del destino“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 493-504
- KUNZE, Stefan: „Fest und Ball in Verdis Opern“, in: Heinz Becker (Hrsg.), *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*. (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 42), Regensburg (Gustav Bosse) 1976, S. 269-278
- LANG, Paul Henry: „Verdi's Mass for the Dead“, in: *New York Herald Tribune*, 24 Feb. 1957
- LAWTON, David: „The Autograph of Aida and the New Verdi Edition“, in: *Verdi Forum* 14 (1986), S. 4-14
- LINDGREN, A[dolf]: „Verdi's Requiem“, in: *AmZ* 43 (1877), Sp. 677-881
- LIPPMANN, Friedrich: „Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhundert, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, III. Teil, in: Ders. (Hrsg.) unter Mitwirkung von Volker Scherliess und Wolfgang Witzemann: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X* (= *Analecta Musicologica*, Bd. 15), Köln (Arno Volk Verlag Hans Gerig KG) 1975, S. 298-333
- LOSCHELDER, Josef: *Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen* (= *Italienische Studien* Bd. 4), Stuttgart (Kommissionsverlag Deutsche Verlags-Anstalt) 1938

- LÜDERSSSEN, Caroline: *Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern. Musik als verborgener Text* (= *Abhandlungen zur Sprache und Literatur*, Bd. 141), Bonn (Romanistischer Verlag) 2001
- MAGNANI, Luigi: „L'ignoranza musicale' di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata“, in: Mario Medici und Marcello Pavaranti (Hrsg.): *Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 12-17 giugno 1972*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1974, S. 250-257
- MALISCH, Kurt: „I Lombardi alla prima crociata / Jérusalem“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 315-323
- MARGGRAF, Wolfgang: *Giuseppe Verdi*, Lizenzausgabe für B. Schott's Söhne, Mainz/Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik) 1982
- MARVIN, Roberta Montemorra: *Verdi the Student. Verdi the Teacher* (= *Premio Internazionale Rotary Club Parma „Giuseppe Verdi“*, Bd. 5), Parma (Istituto Nazionale di Studi Verdiani) 2010
- N.N.: Art. „Jagdmusik“, in: Hans Heinrich Eggebrecht und Wilibald Gurlitt (Hrsg.): *Riemann Sachlexikon Musik*, Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil, zwölfte völlig neubearbeitete Auflage, Mainz (B. Schott's Söhne), 1967, Mainz u.a. (Schott) 1996, S. 421-422
- N.N.: Art. „Parallelen“, in: Hans Heinrich Eggebrecht und Wilibald Gurlitt (Hrsg.): *Riemann Sachlexikon Musik*, Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil, zwölfte völlig neubearbeitete Auflage, Mainz (B. Schott's Söhne), 1967, Mainz u.a. (Schott) 1996, S. 700 f.
- N.N.: Art. „Pavane“, in: Hans Heinrich Eggebrecht und Wilibald Gurlitt (Hrsg.): *Riemann Sachlexikon Musik*, Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil, zwölfte völlig neubearbeitete Auflage, Mainz (B. Schott's Söhne), 1967, Mainz u.a. (Schott) 1996, S. 718 f.
- NEUENFELS, Hans: „'Das Ägyptische ist die Sehnsucht'. Überlegungen zur Neuinszenierung von *Aida*“, in: Norbert Abels und Beate Maurer (Hrsg.): *Vivat Verdi. Der Komponist und seine Aufführungsgeschichte an der Oper Frankfurt*, Oper Frankfurt 2002/2003, S. 137-140
- NOHL, Paul-Gerhard: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte, Übersetzung, Kommentar. Messe, Requiem, Magnificat, Dixit Dominus, Te Deum, Stabat Mater*, Kassel u.a. (Bärenreiter) 1996
- NOLTZE, Holger: *Liebestod. Wagner. Verdi. Wir*, Hamburg (Hoffmann und Campe Verlag) 2013
- NOSKE, Frits: „Verdi and the Musical Figure of Death“, in: Mario Medici und Marcello Pavaranti (Hrsg.): *Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1974, S. 349-86
- NOSKE, Frits: *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague (Martinus Nijhoff) 1977
- OSBORNE, Charles: *The Complete Operas of Verdi*, New York (Da Capo Press) 1969, Reprint of the 1969 ed. published by A.A. Knopf, New York
- OSTEN, Manfred: „Personen-Charakteristik durch Versmetren. Verdis Falstaff als Klangrede“, in: Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder (Hrsg.): „*Die Wirklichkeit erfinden ist besser*“. *Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi*, Stuttgart (Metzler) 2002, S. 253-260

- OSTHOFF, Wolfgang: „Die beiden ‘Boccanegra’- Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk“, in: *Analecta Musicologica* 1 (1963), S. 70-89
- OSTHOFF, Wolfgang: „Verdis musikalische Vorstellung in der Szene III, 4 des Rigoletto“, in: Marisa Di Gregorio Casati und Marcello Pavarani (Hrsg.): *Nuove Prospettive nella Ricerca Verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del „Rigoletto“ in edizione critica, Vienna 12/13 marzo 1983*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) und Milano (Ricordi) 1987, S. 57-73
- PARAKILAS, James: „Religion and Difference in Verdi’s Otello“, in: *The Musical Quarterly* 81/3 (1997), S. 371-392
- PARKER, Roger: „Motives and Recurring Themes in *Aida*“, in: Carolyn Abbate/ Roger Parker (Hrsg.): *Analyzing Opera. Verdi and Wagner* (= *California Studies in 19<sup>th</sup> Century Music*, Bd. 6), Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1989, S. 222-238.
- PETROBELLI, Pierluigi: „Einige Thesen zu Verdi“, in: Harry Goldschmidt, Georg Knepler und Konrad Niemann (Hrsg.): *Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium*, Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik) 1985, S. 138-156
- PETROBELLI, Pierluigi: „Deutsche Musiktraditionen in den Werken Verdis“, in: Markus Engelhardt (Hrsg.): *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, Laaber (Laaber) 2001, S. 81-87
- POOS, Heinrich: „Bachs Rondo a-Moll aus der Zweiten Sammlung [...] für Kenner und Liebhaber“, in: Ders. (Hrsg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz u.a. (Schott) 1993, S. 119-170
- POOS, Heinrich: „Meeres Stille. Versuch, den Begriff eines Schubert-Liedes zu bestimmen“, in: *Franz Schubert, „Todesmusik“*, *Musik-Konzepte* 97/98, München (text + kritik) 1997, S. 31-43
- PORTER, Andrew: „Giuseppe Verdi“, in: *Meister der italienischen Oper. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini* (= *The New Grove – die großen Komponisten*), hrsg. von Stanley Sadie, aus dem Engl. von Annette Holoch, Stuttgart und Weimar (Metzler) 1993, S. 212-340
- POWERS, Harold: „‘Simon Boccanegra’ I.10-12. A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene“, in: *19th-Century Music* 13/2 (1989), S. 101-128
- RANDEL, Julia: „The Name of the Daughter. The Role of Amelia/Maria in ‘Simon Boccanegra’“, in: *Verdi Forum* 28 (2001), Article 3, S. 8-20
- RATNER, Leonard G.: *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York, N.Y. (Schirmer Books/Macmillan Publishing) 1980
- RETI, Rudolph: „Die thematische Einheit in Verdis ‘Don Carlos’“, in: *ÖMZ* 30/7 (1975), S. 342-350.
- ROEDER, Torsten: *Die Rezeption der Messa da Requiem von Giuseppe Verdi im deutschsprachigen Raum 1874-1878*, Diss., Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2017, urn:nbn:de:bvb:20-opus-156591
- RONCAGLIA, Gino: *L’Otello di Giuseppe Verdi*, (= *Guide Musicali* 14), Firenze (Fussi) 1946
- RONCAGLIA, Gino: „Il ‘tema-cardine’ nell’opera di Giuseppe Verdi“, in: *Rivista Musicale italiana* 47 (1943), 220-229

- RONCAGLIA, Gino: "Il 'Requiem' di Verdi", in: Mario Fabbri (Hrsg.): *Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica Italiana del XVIII e XIX secolo. Numero unico per la XX 'Settimana musicale senese'*, Siena: 16-22 settembre 1963 (= *Accademia Musicale Chigiana*, XX), Firenze (Leo S. Olschki) 1963, S. 95-115
- ROSEN, David: *Verdi, 'Requiem'*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge (Cambridge University Press) 1995
- ROSEN, David: "Meter, Character, and *Tinta* in Verdi's Operas", in: Martin Chusid (Hrsg.): *Verdi's Middle Period (1849-1859). Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago/London (The University of Chicago Press) 1997, S. 339-392
- ROSS, Peter: *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Diss., Universität Bern, 1979, in Druck: Bern (Gnägi Druck) 1980
- RUMMENHÖLLER, Peter: *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*, Kassel (Bärenreiter) 1983
- RUSSO, Paolo: „Sonic Verdi. Per una analisi sonica del 'Simon Boccanegra'“, in: Maria Chiara Bertieri und Alessandro Roccatagliati (Hrsg.): *Musica di ieri esperienza d'oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri* (= *Biblioteca musicale* Bd. 15), Lucca (Liberia Musica Italiana) 2018, S. 255-269
- SALZER, Felix: *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Bd. 10 + 11), Neuausgabe als Taschenbuch, 2 Bde., Wilhelmshaven u.a. (Noetzel) 1977
- SANGUINETTI, Giorgio/BURTON, Deborah: "Verdi's Six-Fours and the 'parola scenica'", in: *Music Theory and Analysis* 4/1 (2017), S. 61-90.
- SCHERERS, Bernd: „Giuseppe Verdi: Requiem“, in: Siegmund Helms und Reinhard Schneider (Hrsg.): *Große Chorwerke. Werkanalyse in Beispielen*, Kassel (Gustav Bosse Verlag) 1994, S. 125-138
- SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, Wien (Universal Edition) Jubiläums-Sonderausgabe 2001 (1922)
- SCHREIBER, Ulrich: „Ernani“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christine Fischer: *Verdi Handbuch*, Stuttgart (J. B. Metzler) und Kassel (Bärenreiter) 2001, S. 323-328
- SCHWEIKERT, Uwe: „Das Wahre erfinden. Musikalische Dramaturgie in Verdis Simon Boccanegra“, in: Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Oper und Operntext* (= *Reihe Siegen*, Bd. 60), Heidelberg (Winter) 1985, S. 81-93
- SCHWEIKERT, Uwe: „Aida“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 517-532
- SCHWEIKERT, Uwe: „Macbeth“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 385-398

- SCHWEIKERT, Uwe: „Pezzi sacri“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 565-570
- SCHWEIKERT, Uwe: „Simon Boccanegra“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 470-482
- SEIDEL, Elmar: „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts 'Winterreise'“, in: *AfMw XXVI* (1969), S. 285-296
- SEIDEL, Elmar: „Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik“, in: Serge Gut (Hrsg.): *Referate der 2. Europäischen Liszt-Symposiums. Eisenstadt 1978 (= Liszt-Studien, Bd. 2)*, München-Salzburg (Emil Katzwichler) 1981, S. 172-206
- SENICI, Emanuele: „Words and Music“, in: Scott L. Balthazar (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge (Cambridge University Press) 2004, S. 88-110
- SIEGMUND-SCHULTZE, Walther: „Gedanken zum Verdischen Melodie-Typus“, in: *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani 2* (1961), S. 255-284
- SL [Carl Dahlhaus]: Art. „Konsonanz-Dissonanz“, in: *MGG<sup>2</sup>*, Sachteil Bd. 5 (1996), Sp. 565-577
- SOPART, Andreas: *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881). Eine musikalisch-dramaturgische Analyse (= Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 26)*, Laaber (Laaber) 1988
- SPRINGER, Christian: *Giuseppe Verdi: „Simon Boccanegra“. Dokumente, Materialien, Texte zur Entstehung und Rezeption der beiden Fassungen*, Wien (Praesens Verlag) 2008
- STUPPNER, Hubert: „La Traviata oder: die sinnliche Aufdringlichkeit von Musik“, in: *Giuseppe Verdi, Musik-Konzepte 10*, München (Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag) zweite, revidierte Auflage 2001, S. 39-46
- TANENBAUM, Faun Stacy: „Tonal Identity in 'Simon Boccanegra'“, in: *Verdi Newsletter 13* (1985), S. 20-29
- TELESCO, Paula J.: „Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical-Era Music“, in: *Music Theory Spectrum 20/2* (1998), S. 242-279
- THALER, Lotte: „Späte Wahrheit. Die unwissenden Protagonisten in *Simon Boccanegra*“, in: Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder (Hrsg.): „*Die Wirklichkeit erfinden ist besser*“. *Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi*, Stuttgart (Metzler) 2002, S. 187-192
- THORAU, Christian: „Kühn, nie gehört und doch sachrichtig. Zur sogenannten Teufelsmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien“, in: Heinrich Poos (Hrsg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz u.a. (Schott) 1993, S. 171-196
- TOMLINSON, Gary: „Learning to Curse at Sixty-Seven“, *Cambridge Opera Journal 14* (2002), S. 229-241
- TORKEWITZ, Dieter: *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 10)*, München – Salzburg (Emil Katzwichler) 1978

- TOVEY, Donald Francis: "Verdi, Requiem in Memory of Manzoni", in: Ders., *Essays in Musical Analysis*, 6 Bde., London (Oxford University Press) Bd. 5: *Vocal music* (1937), S. 195-209
- URMONEIT, Sebastian: „Untersuchungen zu Schuberts Klavierlied 'Der Tod und das Mädchen'“, in: *Musik-Konzepte 97/98, Franz Schubert 'Todesmusik'*, München (text + kritik) 1997, S. 44-65
- VÁRNAI, Péter Pál: „Contributi per uno studio della tippizzazione negative nelle opera Verdiane. Personaggi e situazioni“, in: *Atti del I° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio – 2 agosto 1966*, hrsg. von Marcello Pavarani und Pierluigi Petrobelli, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1969, S. 268-275
- VÁRNAI, Péter Pál: „Unità musicale e drammaturgica nel 'Don Carlo'“, in: *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona, Castelvechio, Parma Istituto di Studi Verdiani, Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio – 5 agosto 1969*, hrsg. v. Marcello Pavarani, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1971, S. 402-411
- VÁRNAI, Péter [Pál]: *Verdi operakalauz*, Budapest (Zeneműkiadó) 1978
- VÁRNAI, Péter Pál: „Paolo Albiani. Il cammino di un personaggio“, in: *Studi Verdiani* 1 (1982), S. 63-71
- VLAD, Roman: „Alcune osservazioni sulla struttura delle opere di Verdi“, in: Mario Medici und Marcello Pavaranti (Hrsg.): *Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 12-17 giugno 1972*, Parma (Istituto di Studi Verdiani) 1974, S. 495-522
- VLAD, Roman: „Unità strutturale del 'Simon Boccanegra' di Giuseppe Verdi“, in: *IV° Congresso Internazionale di Studi Verdiani (Chicago – Lyric Opera 1974). Sunti delle relazioni*, hrsg. vom Istituto di Studi Verdiani, o. S., o. O, o. J.
- VLAD, Roman: „Unità strutturale dei *Vespri siciliani*“, in: Giorgio Pestelli (Hrsg.): *Il melodrama italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino (Giulio Einaudi) 1977, S. 45-89
- VOSS, Egon: „Rigoletto“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 435-445
- WAGNER, Hans-Joachim: „Il trovatore“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 445-454
- WASON, Robert W.: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg* (= *Studies in Musicology*, Bd. 80), Ann Arbor, Michigan (UMI Research Press) 1985 (<sup>1</sup>1982).
- WEAVER, William (Hrsg.): *Verdi. Eine Dokumentation*, zusammengestellt und herausgegeben von William Weaver, Lizenzausgabe von Thames and Hudson Ltd 1977 London, deutsche Übersetzung von Egon Wiszniewsky, Berlin (Henschelverlag) 1980
- WEDELL, Friedrich: *Annäherung an Verdi. Zur Melodik des jungen Verdi und ihren musiktheoretischen und ästhetischen Voraussetzungen* (= *Kieler Schriften zu Musikwissenschaft*, Bd. 44; Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 1995), Kassel (Bärenreiter), 1995
- WEISMANN, Wilhelm: „Ein Beitrag zu dem Thema 'Verdi als Charakterkomponist'“, in: *ZfM* 90/3 (1923), S. 49-54

WERR, Sebastian: „Jérusalem“, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar (J. B. Metzler) 2013, S. 404-407

YELLIN, Victor Fell: *The Omnibus Idea*, Warren, Michigan (Harmonie Park Press) 1998

ZANETTI, Emilia: “La corrispondenza di Verdi conservata a ‘S. Cecilia’. Contributi all’epistolario”, in: *Bollettino dell’Istituto di Studi Verdiani Parma* 3/8 (1973), S. 1131-1141, in englischer bzw. deutscher Übersetzung ebd., S. 1485-1502

ZENCK, Martin: „Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts ‘Winterreise’“, in: *AfMw* XLIV (1987), S. 141-160

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 – 1* Harmonisches Gerüst des Abschnitts beim Tod des Dogen in G. Verdis *Simon Boccanegra*, Akt 3, letzte Szene
- Abb. 1 – 2* Harmonisches Gerüst des Abschnitts beim Tod von Attila in G. Verdis *Attila*, Akt 3, letzte Szene
- Abb. 2 – 1* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 2 – 2* Harmonisches Gerüst der „Teufelsmühlen“-Harmonik in G. Verdis *Simon Boccanegra*, Akt 3, mit möglicher Fortsetzung der Harmonieprogression
- Abb. 2 – 3* G. Verdi, *Attila*, Akt 3
- Abb. 2 – 4* „Omnibus“-Progression und die Version B der „Teufelsmühle“
- Abb. 2 – 5* W. A. Mozart, *g-Moll Streichquintett KV 516*, 3. Satz, T. 63 ff.
- Abb. 2 – 6* Darstellung des enharmonischen Zirkulationsmodells in Cesare De Sanctis' Lehrbuch *La polifonia nell'arte moderna*
- Abb. 2 – 7 A* Victor Fell Yellins Beispiel 42 (*The Omnibus Idea*, S. 40) aus dem 4. Akt von Verdis *Otello*, hier mit verdeutlichender Einrahmung der nicht zu einem „Omnibus“ gehörenden Klänge
- Abb. 2 – 7 B* Victor Fell Yellins Beispiel 43 (*The Omnibus Idea*, S. 40) aus dem 4. Akt von Verdis *Otello*
- Abb. 2 – 7 C* G. Verdi, *Aida*, Akt 2
- Abb. 2 – 8* Bonifazio Asioli, *L'allievo al clavicembalo*, Bd. 3, S. 55
- Abb. 2 – 9* Ausschnitt aus Bonifazio Asiolis Lehrbeispiel mit dem Titel *Preludio* in *L'allievo al clavicembalo*, Bd. 3, S. 68. f.
- Abb. 2 – 10* J. Haydn, *Die Schöpfung*, Teil 1, Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, T. 177-183
- Abb. 2 – 11* Darstellung des enharmonischen Modulationsmodells mit Austauschbarkeit des übermäßigen Quintsext-Akkordes mit dem Dominant-Septakkord in Bonifazio Asiolis *Trattato di armonia* (1813), S. 124
- Abb. 2 – 12* Darstellung des enharmonischen Modulationsmodells von Bonifazio Asiolis *Il Maestro di Composizione*, Bd. 1, S. 104



- Abb. 2 – 13 G. Verdi, *Ernani*, Akt 2
- Abb. 2 – 14 G. Verdi, *Jérusalem*, Akt 1
- Abb. 2 – 15 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 2
- Abb. 2 – 16 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 2
- Abb. 2 – 17 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1
- Abb. 2 – 18 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 2 – 19 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1
- Abb. 2 – 20 Vergleichende Analyse der „Teufelsmühlen“-Strukturen in Franz Schuberts *Der Wegweiser* und Giuseppe Verdis *Luisa Miller*, Akt 2
- Abb. 2 – 21 G. Verdi, *Otello*, Akt 3
- Abb. 2 – 22 G. Verdi, *I Lombardi*, Akt 1
- Abb. 2 – 23 J. Haydn, *Die Schöpfung*, Teil 2, Chor *Der Herr ist groß in seiner Macht*, T. 27-31
- Abb. 2 – 24 Harmonisches Gerüst von C. M. von Weber, *Euryanthe*, Akt 2, Duett *Hin nimm die Seele mein*, T. 5-18
- Abb. 2 – 25 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 2
- Abb. 2 – 26 G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 2
- Abb. 2 – 27 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2
- Abb. 2 – 28 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 4
- Abb. 2 – 29 G. Verdi, *Ernani*, Akt 4
- Abb. 2 – 30 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 2 – 31 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 3
- Abb. 2 – 32 G. Verdi, *Messa da Requiem*, *Dies irae* (Rex tremendae)
- Abb. 2 – 33 G. Verdi, *Il finto Stanislao (Un giorno di regno)*, Akt 1
- Abb. 2 – 34 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 1
- Abb. 2 – 35 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2
- Abb. 2 – 36 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1
- Abb. 2 – 37 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2
- Abb. 2 – 38 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

- Abb. 2 – 39 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2
- Abb. 2 – 40 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3
- Abb. 2 – 41 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2
- Abb. 2 – 42 G. Verdi, *Ave Maria volgarizzata da Dante*, T. 21-32
- Abb. 2 – 43 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 5
- Abb. 2 – 44 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 2 – 45 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3
- Abb. 2 – 46 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3
- Abb. 2 – 47 G. Verdi, *Attila*, Akt 2
- Abb. 2 – 48 G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 4
- Abb. 2 – 49 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2
- Abb. 2 – 50 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3
- Abb. 2 – 51 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2
- Abb. 2 – 52 G. Verdi, *Ave Maria (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 2 – 53 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1
- Abb. 2 – 54 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1
- Abb. 2 – 55 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 1
- Abb. 2 – 56 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3
- Abb. 2 – 57 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Sinfonia
- Abb. 2 – 58 G. Verdi, *I Lombardi*, Akt 3
- Abb. 2 – 59 G. Verdi, *Luisa Miller*, Sinfonia
- Abb. 2 – 60 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3
- Abb. 2 – 61 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 2
- Abb. 2 – 62 G. Verdi, *Otello*, Akt 3
- Abb. 2 – 63 G. Verdi, *Ernani*, Akt 1
- Abb. 2 – 64 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

- Abb. 3 – 1* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 3 – 2* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 3 – 3* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 3 – 4* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 3 – 5* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 3 – 6* G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Confutatis)
- Abb. 3 – 7* G. Verdi, *Aida*, Akt 1
- Abb. 3 – 8* G. Verdi, *Aida*, Akt 1
- Abb. 3 – 9* G. Verdi, *Te Deum (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 3 – 10* G. Verdi, *Messa da Requiem, Libera me*
- Abb. 3 – 11* G. P. Palestrina, *Stabat Mater*, T. 165-169
- Abb. 3 – 12* G. Verdi, *Aida*, Akt 2
- Abb. 3 – 13* G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1
- Abb. 3 – 14* G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 1
- Abb. 3 – 15* G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1
- Abb. 3 – 16* G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1
- Abb. 3 – 17* G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 2
- Abb. 3 – 18* G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1
- Abb. 3 – 19* G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2
- Abb. 3 – 20* G. Verdi, *Otello*, Akt 1
- Abb. 3 – 21* G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1
- Abb. 3 – 22* G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 4
- Abb. 3 – 23* G. Verdi, *Laudi alla Vergine Maria (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 3 – 24* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4
- Abb. 3 – 25* G. Verdi, *Messa da Requiem, Libera me*
- Abb. 3 – 26* G. Verdi, *Otello*, Akt 2

*Abb. 3 – 27* G. Verdi, *Oberto, conte di San Bonifacio*, Akt 2

*Abb. 3 – 28* G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4

*Abb. 3 – 29* G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3

*Abb. 3 – 30* G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4

*Abb. 3 – 31* G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 1

*Abb. 3 – 32* G. Verdi, *Otello*, Akt 2

*Abb. 3 – 33* G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 3

*Abb. 3 – 34* G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 3

*Abb. 3 – 35* G. Verdi, *Attila*, Akt 3

*Abb. 3 – 36* G. Verdi, *Otello*, Akt 2

*Abb. 3 – 37* G. Verdi, *Otello*, Akt 4

*Abb. 3 – 38* G. Verdi, *Otello*, Akt 4

*Abb. 3 – 39 A* G. Verdi, *Otello*, Akt 4

*Abb. 3 – 39 B* G. Verdi, *Otello*, Akt 4

*Abb. 3 – 40* G. Verdi, *Aida*, Akt 4

*Abb. 3 – 41* G. Verdi, *Aida*, Akt 4

*Abb. 3 – 42* G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 3

*Abb. 3 – 43* G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 1

*Abb. 3 – 44* G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 3

*Abb. 3 – 45* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2

*Abb. 3 – 46* G. Verdi, *Otello*, Akt 2

*Abb. 3 – 47* G. Verdi, *Alzira*, Akt 1

*Abb. 3 – 48* G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1

*Abb. 3 – 49* G. Verdi, *Oberto, conte di San Bonifacio*, Akt 2

*Abb. 3 – 50* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

*Abb. 3 – 51* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4

- Abb. 4 – 1 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 4 – 2 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 4 – 3 A G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 4 – 3 B G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1
- Abb. 4 – 4 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 4 – 5 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 4 – 6 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 4 – 7 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3
- Abb. 4 – 8 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3
- Abb. 4 – 9 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 4
- Abb. 4 – 10 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 4
- Abb. 4 – 11 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1
- Abb. 4 – 12 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2
- Abb. 4 – 13 A G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2
- Abb. 4 – 13 B G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2
- Abb. 4 – 14 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 1
- Abb. 4 – 15 G. Verdi, *Stabat Mater (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 4 – 16 G. Verdi, *Ave Maria (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 4 – 17 G. Verdi, *Te Deum (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 4 – 18 G. Verdi, *Aida*, Akt 1
- Abb. 4 – 19 G. Verdi, *Aida*, Akt 3
- Abb. 4 – 20 G. Verdi, *Aida*, Akt 3
- Abb. 4 – 21 G. Verdi, *Aida*, Akt 4
- Abb. 4 – 22 G. Verdi, *Aida*, Akt 4
- Abb. 4 – 23 G. Verdi, *Otello*, Akt 2
- Abb. 4 – 24 G. Verdi, *Otello*, Akt 2
- Abb. 4 – 25 G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae (Mors stupebit)*

- Abb. 4 – 26 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 4 – 27 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2
- Abb. 4 – 28 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 2
- Abb. 4 – 29 G. Verdi, *Attila*, Akt 2
- Abb. 4 – 30 G. Verdi, *Aida*, Akt 4
- Abb. 4 – 31 G. Verdi, *Messa da Requiem, Libera me*
- Abb. 4 – 32 G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Dies irae)
- Abb. 4 – 33 G. Rossini, *Stabat Mater*, Nr. 8, T. 24-25
- Abb. 4 – 34 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1
- Abb. 4 – 35 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3
- Abb. 4 – 36 G. Verdi, *Otello*, Akt 1
- Abb. 4 – 37 G. Verdi, *Otello*, Akt 4
- Abb. 4 – 38 G. Verdi, *Aida*, Akt 3
- Abb. 4 – 39 G. Verdi, *Otello*, Akt 3
- Abb. 4 – 40 G. Verdi, *Alzira*, Akt 2
- Abb. 4 – 41 G. Verdi, *Attila*, Prolog
- Abb. 4 – 42 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3
- Abb. 4 – 43 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3
- Abb. 4 – 44 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3
- Abb. 4 – 45 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 2
- Abb. 4 – 46 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 4 – 47 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1
- Abb. 4 – 48 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1
- Abb. 4 – 49 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1
- Abb. 4 – 50 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 3
- Abb. 4 – 51 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 3

- Abb. 4 – 52 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 3
- Abb. 4 – 53 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 4
- Abb. 4 – 54 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3, Ballett
- Abb. 4 – 55 G. Verdi, *La traviata*, Akt 2
- Abb. 4 – 56 A G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 1
- Abb. 4 – 56 B G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 2
- Abb. 4 – 57 A G. Verdi, *Ernani*, Akt 4
- Abb. 4 – 57 B G. Verdi, *Ernani*, Akt 4
- Abb. 4 – 58 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3
- Abb. 4 – 59 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1
- Abb. 4 – 60 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 4
- Abb. 4 – 61 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 4
- Abb. 4 – 62 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 4 – 63 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 1
- Abb. 4 – 64 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 2
- Abb. 4 – 65 G. Verdi, *Alzira*, Akt 3
- Abb. 4 – 66 G. Verdi, *Alzira*, Akt 2
- Abb. 4 – 67 G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2
- Abb. 4 – 68 G. Verdi, *Laudi alla Vergine Maria (Quattro pezzi sacri)*, T. 13-16
- Abb. 4 – 69 G. Rossini, *Stabat Mater*, Nr. 9, Quartetto senza accompagnamento, T. 15-19
- Abb. 4 – 70 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1
- Abb. 4 – 71 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 4
- Abb. 4 – 72 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 4 – 73 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 4 – 74 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1
- Abb. 4 – 75 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 4 – 76 G. Verdi, *Aida*, Akt 1

- Abb. 4 – 77* G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Tuba mirum)
- Abb. 4 – 78* G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 1
- Abb. 4 – 79* G. Verdi, *Alzira*, Sinfonia
- 
- Abb. 5 – 1* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 2* G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 5 – 3* G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2
- Abb. 5 – 4* G. Verdi, *Don Carlo*, Akt 4
- Abb. 5 – 5* G. Verdi, *Aida*, Akt 4
- Abb. 5 – 6* G. Verdi, *Otello*, Akt 4
- Abb. 5 – 7* G. Verdi, *Il trovatore*, Introduzione
- Abb. 5 – 8* G. Verdi, *Falstaff*, Akt 2, Teil 1
- Abb. 5 – 9* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2
- Abb. 5 – 10* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2
- Abb. 5 – 11* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3
- Abb. 5 – 12* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3
- Abb. 5 – 13* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4
- Abb. 5 – 14* G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3
- Abb. 5 – 15* G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1
- Abb. 5 – 16* G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 2
- Abb. 5 – 17* G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1
- Abb. 5 – 18* G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1
- Abb. 5 – 19* G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 5 – 20* G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1
- Abb. 5 – 21* G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 2
- Abb. 5 – 22* G. Verdi, *Otello*, Akt 3
- Abb. 5 – 23* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 1



- Abb. 5 – 24 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 4
- Abb. 5 – 25 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 26 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 27 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 28 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Prolog
- Abb. 5 – 29 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 5 – 30 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 5 – 31 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 5 – 32 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1
- Abb. 5 – 33 A G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 5 – 33 B G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 2
- Abb. 5 – 34 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 5 – 35 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4
- Abb. 5 – 36 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 3
- Abb. 5 – 37 A G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 1
- Abb. 5 – 37 B G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 1
- Abb. 5 – 38 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 1
- Abb. 5 – 39 G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 3
- Abb. 5 – 40 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 4
- Abb. 5 – 41 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 5 – 41 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3
- Abb. 5 – 42 G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Ingemisco)
- Abb. 5 – 43 G. Verdi, *Messa da Requiem, Offertorio*
- Abb. 5 – 44 G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Dies irae)
- Abb. 5 – 45 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1
- Abb. 5 – 46 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 5 – 47 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1

- Abb. 5 – 48* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 5 – 49* G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 1
- Abb. 5 – 50* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 5 – 51* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 5 – 52* G. Verdi, *Messa da Requiem, Dies irae* (Ingemisco)
- Abb. 5 – 53* G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3
- Abb. 5 – 54* G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 4
- Abb. 5 – 55 A* G. Verdi, *Alzira*, Akt 3
- Abb. 5 – 55 B* G. Verdi, *Alzira*, Akt 3
- Abb. 5 – 56 A* G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2
- Abb. 5 – 56 B* G. Verdi, *La forza del destino*, Sinfonia, Beginn
- Abb. 5 – 56 C* G. Verdi, *La forza del destino*, Sinfonia
- Abb. 5 – 57* G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1
- Abb. 5 – 58* G. Verdi, *Aroldo*, Akt 3
- Abb. 5 – 59* G. Verdi, *Aroldo*, Akt 3
- Abb. 5 – 60* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 61* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 62* G. Verdi, *La traviata*, Akt 2
- Abb. 5 – 63* G. Verdi, *Aida*, Akt 1
- Abb. 5 – 64* G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 2
- Abb. 5 – 65* G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1
- Abb. 5 – 66* G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1
- Abb. 5 – 67* G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2
- Abb. 5 – 68* G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2
- Abb. 5 – 69* G. Verdi, *Macbeth*, Akt 4
- Abb. 5 – 70* G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2
- Abb. 5 – 71* G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2

- Abb. 5 – 72 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2
- Abb. 5 – 73 A G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1
- Abb. 5 – 73 B G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1
- Abb. 5 – 74 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 5 – 74 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 5 – 75 A G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3
- Abb. 5 – 75 B G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 3
- Abb. 5 – 76 G. Verdi, *Otello*, Akt 3
- Abb. 5 – 77 Entstehung eines klingenden Ganztons in der chromatisch rotierenden Bewegung
- Abb. 5 – 78 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 5 – 79 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 3
- Abb. 5 – 80 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 3
- Abb. 5 – 81 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 5
- Abb. 5 – 82 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 5
- Abb. 5 – 83 G. Verdi, *Alzira*, Akt 2
- Abb. 5 – 84 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Ak 4
- Abb. 5 – 85 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 2
- Abb. 5 – 86 G. Verdi, *Messa da Requiem Dies irae* (Dies irae)
- Abb. 5 – 87 A G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1
- Abb. 5 – 87 B G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 4
- Abb. 5 – 88 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2
- Abb. 5 – 89 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 2
- Abb. 5 – 90 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2
- Abb. 5 – 91 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 5 – 92 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 5 – 93 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 5 – 94 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

- Abb. 5 – 95 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 5 – 96 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 97 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 5 – 98 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 5 - 99 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4
- Abb. 5 – 100 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3
- Abb. 5 – 101 G. Verdi, *La traviata*, Akt 3
- Abb. 5 – 102 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 2
- Abb. 5 – 103 G. Verdi, *Aida*, Akt 4
- Abb. 5 – 104 G. Verdi, *Otello*, Akt 2
- Abb. 5 – 105 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3
- Abb. 5 – 106 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1
- Abb. 5 - 107 G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4
- Abb. 5 – 108 G. Verdi, *Otello*, Akt 2
- Abb. 5 – 109 G. Verdi, *Il trovatore*, Akt 3
- Abb. 5 – 110 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Erstfassung (1857), Akt 1
- Abb. 5 - 111 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4
- Abb. 5 – 112 G. Verdi, *Ernani*, Akt 4
- Abb. 5 – 113 G. Verdi, *Attila*, Prolog
- Abb. 5 - 114 G. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Akt 1
- 
- Abb. 6 – 1 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 6 – 2 G. Verdi, *Ernani*, Akt 2
- Abb. 6 – 3 G. Verdi, *Falstaff*, Akt 3, Teil 1
- Abb. 6 – 4 G. Verdi, *Il finto Stanislao (Un giorno di regno)*, Akt 1
- Abb. 6 – 5 Darstellung des Lehrbeispiels „Accompagnamenti del quartetto rinforzanti dai clarinetti“ in Bonifazio Asiolis *Il Maestro di Composizione*, Bd. 3, S. 51

- Abb. 6 – 6 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3
- Abb. 6 – 7 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3
- Abb. 6 – 8 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 2
- Abb. 6 – 9 G. Verdi, *Jérusalem*, Akt 2
- Abb. 6 – 10 G. Verdi, *Stabat Mater (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 6 – 11 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3
- Abb. 6 – 11 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3
- Abb. 6 – 12 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 6 – 13 A G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2
- Abb. 6 – 13 B G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 2
- Abb. 6 – 14 G. Verdi, *la forza del destino*, Akt 4
- Abb. 6 – 15 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 1
- Abb. 6 – 16 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 1
- Abb. 6 – 17 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 2
- Abb. 6 – 18 G. Verdi, *Jérusalem*, Akt 3
- Abb. 6 – 19 G. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, Akt 4
- Abb. 6 – 20 A G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3
- Abb. 6 – 20 B G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 3
- Abb. 6 – 21 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4
- Abb. 6 – 22 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 6 – 23 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2
- Abb. 6 – 24 G. Verdi, *Il corsaro*, Akt 3
- Abb. 6 – 25 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 1
- Abb. 6 – 26 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 2
- Abb. 6 – 27 A G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 2
- Abb. 6 – 27 B G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 2
- Abb. 6 – 28 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1

- Abb. 6 – 29* G. Verdi, *Don Carlos*, Akt 4
- Abb. 6 – 30* G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 3
- Abb. 6 – 31 A* G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 6 – 31 B* G. Verdi, *Un ballo un maschera*, Akt 2
- Abb. 6 – 31 C* G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 6 – 32* G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 1
- Abb. 6 – 33 A* G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 4
- Abb. 6 – 33 B* G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 4
- Abb. 6 – 34* G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 2
- Abb. 6 – 35* F. Schubert, *Gretchen am Spinnrade*
- Abb. 6 – 36* G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 1
- Abb. 6 – 37* G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2
- Abb. 6 – 38* G. Verdi, *Messa da Requiem, Libera me*
- Abb. 6 – 39* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 6 – 40* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 6 – 41* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 6 – 42* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- 
- Abb. 7 – 1* G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Akt 1
- Abb. 7 – 2* G. Verdi, *Attila*, Prolog
- Abb. 7 – 3* G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 7 – 4* G. Verdi, *I due Foscari*, Akt 2
- Abb. 7 – 5* G. Verdi, *Attila*, Akt 1
- Abb. 7 – 6* G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 7 – 7* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 7 – 8* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 7 – 9* G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3

- Abb. 7 – 10 G. Verdi, *Nabucodonosor*, Teil 1
- Abb. 7 – 11 G. Verdi, *Macbeth*, Akt 2
- Abb. 7 – 12 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 4
- Abb. 7 – 13 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 7 – 14 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 7 – 15 G. Verdi, *Stabat Mater (Quattro pezzi sacri)*
- Abb. 7 – 16 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 7 – 17 G. Verdi, *Stiffelio*, Akt 2
- Abb. 7 – 18 G. Verdi, *Aroldo*, Akt 2
- Abb. 7 – 19 G. Verdi, *Un ballo in maschera*, Akt 2
- Abb. 7 – 20 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 3
- Abb. 7 – 21 G. Verdi, *I masnadieri*, Akt 3
- Abb. 7 – 22 G. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Akt 1
- Abb. 7 – 23 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 7 – 24 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 7 – 25 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 7 – 26 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 2
- Abb. 7 – 27 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4
- Abb. 7 – 28 G. Verdi, *Rigoletto*, Akt 3
- Abb. 7 – 29 G. Verdi, *Otello*, Akt 4
- Abb. 7 – 30 G. Verdi, *Luisa Miller*, Akt 3
- Abb. 7 – 31 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 1
- Abb. 7 – 32 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Akt 3
- Abb. 7 – 33 G. Verdi, *Simon Boccanegra*, Prolog
- Abb. 7 – 34 G. Verdi, *La forza del destino*, Akt 4
- Abb. 7 – 35 G. Verdi, *Ernani*, Akt 1