

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Bologna

ESSENZIELLES WISSEN UND GRUNDLEGENDE
KOMPETENZEN: DAS *LARGO CONCERTATO*
AUS GIUSEPPE VERDIS *MACBETH*

Eine in Module und Lerneinheiten gegliederte curriculare Didaktik beruht auf der Vermittlung von essenziellem Wissen zur Förderung „wichtiger systematischer, bleibender, grundsätzlicher, kapitalisierbarer und orientierungsstiftender“ Kompetenzen.¹ Der Lehrer soll in seinem Unterricht dem für die Konstituierung und Strukturierung von Wissen „Wesentlichen“ den Vorzug geben. Deshalb fokussiert er auf jene Grundbausteine des Wissens, die, wenn man sie sich erst einmal angeeignet hat, die Herstellung eines ganzen Wissensnetzes und, wenn sie gut miteinander verknüpft sind, die Beherrschung umfassender Wissensgebiete ermöglichen.² Zum essenziellen Wissen in der Musik gehören z.B. Kenntnisse um bestimmte musiktheoretische Begriffe (Tonleiter, Akkord, Konsonanz, Modalität/Tonalität, usw.), morphologische Prinzipien (die Dacapo-Arie,³ die sogenannte *Solita forma* der italienischen Oper des 19. Jahr-

Bei der vorliegenden Abhandlung handelt es sich um die Überarbeitung eines Vortrags, den ich 2009-2010 auf drei von den regionalen Schulämtern von Agrigento und Catania (Sizilien) sowie Mesagne (Apulien) veranstalteten Forschungs- und Fortbildungskursen gehalten habe. Eine italienische Fassung dieses Beitrags ist im Sammelband *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, hrsg. von G. Paganone, Lecce - Iseo, PensaMultiMedia, 2010, S. 145-173, erschienen.

¹ G. DOMENICI, *Manuale dell'orientamento e della didattica modulare*, Rom-Bari, Laterza 1998, S. 121. Zum Begriff der Kompetenz vgl. B. MARTINI, *Formare ai saperi. Per una pedagogia della conoscenza*, Mailand, FrancoAngeli, 2005, S. 73 ff., und Massimo BALDACCIO, *Curricoli e competenze*, in *La Musica tra conoscere e fare*, hrsg. von G. La Face Bianconi und A. Scalfaro, Mailand, FrancoAngeli, 2011, S. 19-23; Baldaccis Artikel ist auch im Internet zu finden: <http://www.saggiatoremusicale.it/saggem/attivita/2008/musicatraconoscerefare/baldacci.php>; unter dem Titel *Il concetto di competenza nelle nuove Indicazioni per il curricolo* erschien er ebenfalls in «Pedagogia più Didattica», I, Nr. 3, Okt. 2008, S. 51-54.

² Zum Begriff der Essentialisierung vgl. B. MARTINI, *La dimensione progettuale del curricolo: saperi, competenze, pratiche*, «Pedagogia più Didattica», II, Nr.1, Jan. 2009, S. 117-122; auch im Internet abrufbar: <http://www.saggiatoremusicale.it/saggem/attivita/2008/musicatraconoscerefare/martini.php>; vgl. auch DIES., *La programmazione didattica delle discipline*, «Riforma e Didattica tra Formazione e Ricerca», X, Nr. 4, Sept.-Okt. 2006, S. 21-26.

³ Eine Reihe bedeutender kritischer Beiträge zur Erforschung dieser Form bietet die Zeitschrift «Musica e Storia», XVI, Nr. 3, Dezember 2008 (Sonderheft zu diesem Thema).

hunderts,⁴ das Rondo, usw.), Gattungen (die Sinfonie, das Quartett, das Madrigal, usw.) und literaturwissenschaftliche Begriffe (Romantik, Klassik, Symbolismus, usw.).

Der Lehrer eines geisteswissenschaftlichen Faches, wozu auch die Musik gehört, hat eine zusätzliche Aufgabe: Er muss seine Schüler dazu anregen, sich mit den großen Themen auseinanderzusetzen, von denen sich schon seit Jahrhunderten die Literatur, die bildenden Künste und die Musik inspirieren lassen, mit Themen also, die dem humanistischen Wissen Einheit verleihen. Das Unterbleiben einer solchen Auseinandersetzung würde den Lernenden der nötigen Mittel berauben, um an der Kultur, in der er lebt, teilzuhaben, um die Vergangenheit zu verstehen, die diese hervorgebracht hat, und die Zukunft vorzusehen, zu der sie führen könnte. In unserer Kultur sind diese Themen, um nur einige zu nennen, das jüngste Gericht, der trojanische Krieg sowie die Mythen von Faust, Orpheus und Eurydike und Don Giovanni. Schon in der Grundschule sollte der Lehrer seine Schüler mit den großen Mythen vertraut machen und sie auf erzählerische Weise und durch gemeinsames Nachforschen an diese heranführen.⁵ In den bildenden Künsten z.B. bewirkt eine Betrachtung von Botticellis *Geburt der Venus* oder Caravaggios *Bekehrung des Paulus*, der eine literarische Beschäftigung mit dem entsprechenden Thema und der jeweiligen Geschichte vorausgegangen ist, ein tieferes Verständnis des Kunstwerkes, motiviert zum selbstständigen Nachdenken, veranlasst zur Verbindung verschiedener Wissensgebiete und ermöglicht so den Erwerb eines organischen, gut strukturierten Wissens, wobei dasselbe auch für das umgekehrte Vorgehen gilt, wenn Gemälde analysiert werden, um so zur Erkenntnis des darin abgebildeten Mythos zu gelangen.

In diesem Beitrag möchte ich am Beispiel einer einfachen didaktischen Einheit erläutern, wie der Musiklehrer ein wesentliches Element seines Faches, d.h. eine zur disziplinären Kompetenz gehörende Grundstruktur, im Unterricht

⁴ Zur Standardform der Duette in der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts vgl. den grundlegenden Aufsatz von H. POWERS, „*La Solita forma*“ and „*The Uses of Convention*“, «Acta Musicologica», LIX, 1987, S. 65-90. Powers Artikel ist bei den Wissenschaftlern, die sich mit der Morphologie der Oper befassen, auf breite Zustimmung gestoßen; vereinzelt wurden allerdings auch kritische Stimmen laut (zuletzt P. GALLARATI, *Oltre la «solita forma»: morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, S. 203-244, mit weiterführenden bibliographischen Verweisen).

⁵ Dies entspricht auch den Leitlinien zu den Lernzielen an italienischen Gymnasien (*Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento*), die 2010 vom Schul-, Bildungs- und Forschungsministerium (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca) erlassen wurden (vgl. darin bes. die Leitlinien zur italienischen Sprache und Literatur („Lingua e Letteratura italiana“) sowie zur Musikgeschichte („Storia della musica“) für den Fachbereich Musik an Gymnasien der Ausrichtung Musik und Theater.

behandeln und dadurch junge Menschen an herausragende Meisterwerke der Musik und Literatur heranführen kann. Das wesentliche Element, auf das ich mich dabei beziehe, ist das sogenannte *Largo concertato* in der Oper des 19. Jahrhunderts. Dieses bildet den Höhepunkt im Handlungsaufbau der italienischen Oper der Romantik (und nicht nur dort) und stellt somit einen unabdingbaren Bestandteil des musikalischen Wissens dar. Für Kinder und Jugendliche, die ihre musikalische Ausbildung am Konservatorium fortsetzen wollen und es eines Tages vielleicht so weit bringen, dass sie in einem Orchester spielen oder an einem Theater singen, würde die Kenntnis des *Largo concertato* folglich einen optimalen Ausgangspunkt für ein tieferes Verständnis der Oper in ihrem organischen Zusammenhang bieten, und das spätestens ab der Sekundarstufe I, wenn nicht gar schon in der Grundschule. Denn wer sich mit Orchestern auskennt, weiß, dass viele junge Musiker zu Beginn ihrer Karriere ihren Partien schon vorzüglich beherrschen, aber ohne die Partitur im Ganzen zu kennen. Eine frühzeitige Annäherung an die Strukturelemente der Oper im Allgemeinen würde ihnen dagegen von Anfang an eine aktive und bewusste Beteiligung an der ‚Neu-Erschaffung‘ eines Meisterwerks in seiner Gesamtheit ermöglichen, also ein Hinausgehen über den bloßen Akt des Ausführens ihrer jeweiligen Stimme. Dasselbe gilt *mutatis mutandis* natürlich auch für all diejenigen, die zwar keinen musikalischen Berufsweg einschlagen, aber als Erwachsene aufmerksame Zuhörer, fleißige Operngänger oder leidenschaftliche Sammler von CDs und DVDs werden.

Der große Mythos, zu dem man mittels der Untersuchung eines berühmten *Largo concertato* Zugang erhält, ist im Falle des hier ausgewählten Beispiels der *Macbeth*, jenes wundervolle Sujet des Shakespearschen Theaters, das von Verdi in der gleichnamigen Oper auf Francesco Maria Piaves Libretto vertont wurde (die Uraufführung fand 1847 in Florenz statt; die Premiere der später überarbeiteten Fassung erfolgte 1865 in Paris). Die Wahl des *Macbeth* ist kein Zufall. Das Werk besitzt epistemologische, ästhetisch-historische und ethisch-soziale Relevanz und bietet somit einen ‚starken‘ Inhalt, der die geistige und persönliche Entwicklung fördert und deshalb dem sogenannten Prinzip der Axiologisierung optimal entspricht.⁶ Zur Erarbeitung unserer didaktischen Einheit stellen wir uns vor, dass die Lernenden, was wahrscheinlich ist, weder Shakespeares Tragödien noch Verdis Opern kennen. Weiterhin stellen wir uns vor, dass dem Lehrenden für den Unterricht keine hochentwickelten multimedialen Geräte zur Verfügung stehen, sondern nur ein einfacher CD-Player.

Bevor wir mit der eigentlichen Erörterung beginnen, noch eine Vorbemerkung: Völlig unabhängig davon, welches Fach ein Lehrer unterrichtet, muss er zunächst über die innere Beschaffenheit des jeweiligen Unterrichtsstoffes

⁶ Das Prinzip der Axiologisierung liegt der Auswahl der Inhalte in Hinblick auf ihren Bildungswert und ihre ethische und soziale Relevanz zu Grunde: vgl. MARTINI, *La dimensione progettuale del curricolo*, a.a.O.

nachdenken; er muss sich fragen, *wie* er am besten seine vielfältigen Inhalte vermitteln kann, welche Lernprozesse dadurch ausgelöst und welche Kompetenzen bewirkt werden. Dabei hat er auch die zeitliche Dimension zu berücksichtigen – für einen Musiklehrer ein besonders problematischer Aspekt. Da die Unterrichtszeit begrenzt ist und die Konzentration beim Hören eines Stückes – zumal bei Werken größeren Umfangs, wie Sinfonien und Opern – mitunter nachlässt, muss er eine Segmentierung vornehmen und die geeigneten und bedeutsameren Passagen aussuchen, die am ehesten Licht auf das Ganze werfen können.⁷

Der erste Schritt, den der Lehrer zu tun hat, ist, seine Schüler in die Handlung der Tragödie und – folglich – der Oper einzuführen: ein schwieriges Unterfangen, das großes Fingerspitzengefühl erfordert, zumal zwischen dem Text der literarischen Vorlage und dem vertonten Libretto häufig erhebliche Unterschiede bestehen.⁸ Man kann dabei so vorgehen, dass man die Handlung erst einmal extrem rafft und gewissermaßen nur den reinen Stoff (die der Handlung zugrundeliegende Geschichte), also nur das dem literarischen und operistischen Text gemeinsame Handlungsgerüst präsentiert und alles Nebensächliche und Zusätzliche aus der Erzählung weglässt.⁹ Eine solche Zusammenfassung könnte z.B. so aussehen: Von einer obskuren Weissagung der Hexen zum Handeln gedrängt, schrecken der adelige Macbeth und seine Lady aus Machtgier vor nichts zurück, auch nicht vor Verbrechen. So ermorden sie den schottischen König, als dieser zu Gast auf ihrer Burg ist. Und um nicht entlarvt zu werden, töten sie auch seine Freunde und deren Kinder. Macbeth wird zum

⁷ Zur Bedeutung der richtigen Segmentierung vgl. G. LA FACE BIANCONI, *La didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV, Nr. 3, Dezember 2006 (Sonderheft zur Didaktik des musikalischen Hörens), S. 511-541: 513-523. Zur Segmentierung von Opern in didaktischer Hinsicht vgl. L. BIANCONI, *Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, S. 35-76; im Allgemeinen vgl. dazu auch L. BIANCONI, A. POMPILIO und G. PAGANNONE, *RADAMES: prototipo d'un repertorio e archivio digitale per il melodramma*, «Il Saggiatore musicale», XI, 2004, S. 345-394.

⁸ Im Anhang (S. 19-23) biete ich einen zusammenfassenden Überblick über die Shakespearsche Tragödie mit Verweis auf die Szeneneinteilung im Libretto von Piaves und Verdis ‚lyrischem Drama‘.

⁹ Zu den Raffungstechniken vgl. z.B. G. BENVENUTO, *Insegnare a riassumere*, Turin, Loescher, 1987; D. CORNO, *La scrittura. Scrivere, riscrivere, sapere di sapere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999. Zur Unterscheidung von vier Analyseniveaus bei der Untersuchung eines narrativen Textes vgl. C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione teatrale*, Turin, Einaudi, 1984, S. 15-26; deutsche Ausgabe in dessen *Schriften zu Literatur und Theater*, Tübingen, Niemeyer, 2004, S. 77-88: ‚Diskurs‘ = der Text in Hinsicht auf seine sprachliche Oberfläche; ‚Handlung‘ oder *plot* = die aus der Segmentierung des Diskurses gewonnenen inhaltlichen Einheiten; *fabula* = die Auswahl und chronologische Ordnung der inhaltlichen Einheiten entsprechend der zeitlichen und kausalen Abfolge der Ereignisse; ‚Erzählmodell‘ = die Grundstruktur der Erzählung, gleichsam deren Gattungstyp.

Nachfolger des ermordeten Königs gekrönt. Er unterdrückt sein Volk und herrscht voller Reue über die begangenen Morde. Am Ende erhebt sich das Land unter Führung des kühnen Macduff, einem Adligen, der dem Vernichtungswahn des Ehepaars entkommen konnte, gegen ihn. Von quälenden Gewissensbissen überwältigt, verliert Lady Macbeth den Verstand und stirbt. Macbeth wird erneut durch eine rätselhafte Prophezeiung der Hexen irreführt und fällt bei seinem vergeblichen Versuch, den Angriff der Aufständischen abzuwehren.

Die begrenzte Unterrichtszeit zwingt zur Selektion. Da alle 15 Nummern (d.h. in sich geschlossenen Sätze), aus denen Verdis Oper besteht, nicht behandelt werden können, muss man sich auf einige Schlüsselstellen konzentrieren.¹⁰ Unsere Wahl fällt auf eines der wichtigsten Stücke, nämlich auf den Moment, wo man am Ende des ersten Aktes mit Grausen entdeckt, dass der König im Schlaf ermordet worden ist. Es handelt sich hierbei um die erste entscheidende Peripetie im dramatischen Ablauf. Aristoteles bezeichnet als Peripetie (d.h. als Umschwung oder Wendepunkt) die plötzliche und unerwartete Änderung des Handlungsablaufs, die in einem Drama (oder einer Erzählung) auf wahrscheinliche und notwendige Weise vonstatten gehen muss.¹¹ So kommt es nach dem Königsmord, den Macbeth eigenhändig begangen hat, zu einer Veränderung seines Verhaltens und seines Charakters. Aus dem mutigen Mann wird ein ängstlicher Mensch, im passiven Sinne, wenn er hilflos einem von seinem schlechten Gewissen erzeugten, destruktiven Verfolgungswahn ausgesetzt ist; im aktiven Sinne, wenn er seine Gefühle kaschieren und bei Bedarf – von Lady Macbeth angestachelt – zu brutaler Unterdrückung und gewaltsamer Ausschalt-

¹⁰ Die Aufteilung in Nummern ergibt sich aus Verdis Originalpartitur, entspricht also dem ausdrücklichen Willen und kreativen Verfahren des Komponisten; vgl. dazu M. CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, N.J., Joseph Boonin, 1974, S. 108-117. Die von David Lawton besorgte kritische Edition der Partitur (Chicago-Mailand, University of Chicago Press - Ricordi, 2005) folgt dieser Aufteilung; ihr Anhang enthält die ursprüngliche Fassung (Florenz, 1847) aller Stücke, die später für die endgültige Fassung der Oper (Paris, 1865) umgearbeitet oder ersetzt wurden. Aus der umfangreichen kritischen Literatur zum *Macbeth* erwähne ich insbesondere den wichtigen Sammelband *Verdi's "Macbeth": A Sourcebook*, hrsg. von D. Rosen und A. Porter, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (er enthält u.a. den Reprint des Librettos von 1847 sowie, als Klavierauszug, die wichtigsten musikalischen Varianten der Fassung von 1847 im Vergleich zu dem weithin gebräuchlichen Ricordi-Klavierauszug Nr. 42311 der Fassung von 1865); F. DEGRADA, *Lettura del "Macbeth" di Verdi*, in seinem Buch *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, II, Fiesole, Discanto, 1979, S. 79-141; D. GOLDIN, *Il "Macbeth" verdiano: genesi e linguaggio di un libretto*, in ihrem Sammelband *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin, Einaudi, 1985, S. 230-282; und selbstverständlich das Kapitel, das im klassischen Standardwerk von J. BUDDEN, *The Operas of Verdi*, erscheint (Bd. I: *From Oberto to Rigoletto*, London, Cassell, 1973, S. 267-312).

¹¹ ARISTOTELES, *Poetik*, 52a.

tung seiner potentiellen Ankläger greifen muss. Und was die anderen Figuren betrifft, so erleben sie die Entdeckung der Bluttat als einen Weltzusammenbruch, als ein kosmisches Chaos, das sie für immer und ewig verschlingt. In Verdis Partitur hat dieser Moment des Entsetzens die Gestalt des oben erwähnten *Largo concertato*, in dem sich die ihrer Verantwortung bewussten Verbrecher (Macbeth und seine Frau) mit den völlig fassungs- und ahnungslosen Adelligen vereinen.

In der Musik wird mit *concertato* im allgemeinen Sinne ein Stück mit mehreren Figuren, also mehreren Stimmen bezeichnet, das wegen seiner größeren Komplexität einer besonders sorgfältigen und genauen Einstudierung bedarf. Einstudieren heißt auf Italienisch nämlich *concertare*; daher der Name *concertato*. In dramaturgischer Hinsicht basiert das *Largo concertato* auf dem plötzlichen und totalen Innehalten des Dialogs infolge eines unerwarteten Ereignisses, das die handelnden Figuren erstarren lässt. Wie versteinert vor sich hin sinnierend, bringen sie die Flut ihrer Gefühlsbewegung zum Ausdruck. Der Zeitfluss wird abrupt aufgehoben. Während die alles überwältigenden Emotionen um sich greifen, verhardt die äußere Handlung in Lähmung. Es handelt sich bei diesem Effekt um eine der typischen ‚Absurditäten‘ der Oper, gleichzeitig aber auch um eine ihrer herausragenden Ressourcen.¹²

Mit der Wahl des *concertato* aus *Macbeth* werden zwei didaktisch-educative Ziele verfolgt. Einerseits sollen die Schüler zur Beherrschung einer der wichtigsten Grundstrukturen der Oper überhaupt geführt werden; sie sollen ihre Funktion begreifen und die Einsicht gewinnen, dass Operntheater im 19. Jahrhundert aus der Verbindung von Stücken besteht, die ihrer jeweiligen Eigenart gemäß die Handlung entweder schwindelerregend schnell vorantreiben oder aber streckenweise erstarren lassen. Andererseits sollen sie zum Nachdenken darüber gebracht werden, wozu zügellose Machtgier, die Verachtung menschlichen Lebens und das Überschreiten der durch moralische und gesellschaftliche Normen gesetzten Grenzen führen kann. Der große Literaturkritiker Northrop Frye hat dieses Lernziel in Bezug auf Shakespeares *Macbeth* wunderbar knapp und überzeugend so beschrieben: „Sie würden sich den *Macbeth* nicht ansehen, um etwas über die Geschichte Schottlands zu lernen. Sie sehen sich ihn an, um

¹² Zu dem für die Oper des 19. und 20. Jahrhunderts so charakteristischen rhapsodischen Ablauf der dramatischen Zeit sowie der „klingenden Stille“, die in den statischen Momenten erstaunten und bestürzten Schweigens die Szene zu erfüllen scheint, vgl. die denkwürdigen Ausführungen von C. DAHLHAUS, *Zeitstrukturen in der Oper*, «Die Musikforschung», XXXIV, 1981, S. 2-11 (auch in seinen *Gesammelten Schriften*, II: *Allgemeine Theorie der Musik 2: Kritik, Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie, Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, S. 423-432); und DERS., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Turin, EDT, 2005, S. 61-71 und 37-41 (auch in *Geschichte der italienischen Oper*, VI: *Theorien und Techniken, Bilder und Mythen*, hrsg. von L. Bianconi und G. Pestelli, Laaber, Laaber-Verlag, 1992, S. 107-113 und 94-97).

zu verstehen, wie sich ein Mensch fühlt, der ein Königreich errungen und seine Seele verloren hat“.¹³

Sobald der Stoff der Tragödie und der Oper in groben Zügen dargestellt ist, können wir mit unserer didaktischen Einheit fortfahren. Die Schüler haben beim Hören der Musik das Libretto vor Augen. Allerdings braucht der Lehrer anfangs nicht jedes Wort vorzulesen und zu kommentieren. Denn die Libretto-Texte sind oft so schwierig, dass eine minutiöse Analyse ihrer Verse gleich zu Beginn der Einheit einen Aufmerksamkeits- und Interesseverlust bewirken könnte. Es genügt daher vollkommen, den Text parallel zur Segmentierung des musikalischen Diskurses nachzuerzählen bzw. zusammenzufassen.¹⁴ Gleichzeitig werden kurze Phrasen gehört, die den einzelnen Segmenten entsprechen und den Schülern als Orientierungshilfen dienen. Sind diese erst einmal im Gedächtnis abgelegt, lassen sie sich beim Hören des gesamten Stückes wiedererkennen. Durch dieses Vorgehen kommt es zur Fixierung der wesentlichen musikalischen Merkmale; die so im Gehirn gespeicherten Fragmente fungieren im weiteren Verlauf als ‚Haltegriffe‘, mittels deren beim Hören des Ganzen eine geistige Landkarte des Stückes gezeichnet werden kann.

Das von uns ausgewählte Stück ist in zwei Teile gegliedert: die sogenannte *Scena* (‚Szene‘) und das *Largo concertato*. Szene ist ein theatralischer Begriff, der im Opernjargon des 19. Jahrhunderts einem Bedeutungswandel unterliegt: Er umfasst das, was in Opernmusik gemeinhin als Rezitativ bezeichnet wird. Dieses besteht nicht aus Strophen mit isometrischen Versen, sondern aus ungebundenen Elf- und Siebensilbern, die mit größter rhythmischer Freiheit deklamiert werden.¹⁵

Zuerst erzählen wir kurz, was in der Szene passiert (74/2/2 – 78/1/1).¹⁶ Der Mord ist entdeckt worden; alle an der Handlung beteiligten Personen eilen

¹³ N. FRYE, *The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1964, S. 63 f. (zit. in C. GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, S. 450).

¹⁴ Zur Schwierigkeit der Libretti des 19. Jahrhunderts, die im Vergleich zu denen aus dem 18. Jahrhundert sehr viel unverständlicher sind, vgl. die schöne Abhandlung von Piero WEISS, „*Sacred Bronzes*“: *Paralipomena to an Essay by Dallapiccola*, «19th-Century Music», IX, 1985/86, S. 42-49. Zum intermittierenden und globalen Verständnis der Opernlibretti vgl. G. LA FACE, *Testo e musica: leggere, guardare, ascoltare*, «Pedagogia più Didattica», IV, Nr. 1, Jan. 2011, S. 111-131.

¹⁵ Zum Formensystem in der italienischen Oper der Romantik vgl. bes. die in Anm. 4 erwähnte Abhandlung von Powers sowie F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, EDT, 1993 («Storia della musica», 9), S. 68-75, und Lorenzo BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, S. 68-78. Zum *Concertato* vgl. D. CARNINI, *I concertati nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani», 17, 2003, S. 70-109.

¹⁶ Die in Klammern angegebenen Zahlen (Seite/System/Takt) beziehen sich auf den Ricordi-Klavierauszug Nr. 42311. In der Partitur (vgl. Anm. 10) steht das Stück auf S. 170-206. Ein Schema des gesamten *Largo concertato* bietet der Anhang 2, S. 24.

herbei; es herrscht aufgeregte Verwirrung. Sodann gehen wir auf einige Stellen im Text ein: Zu Macduffs Ausruf „Orrore! Orrore!“ ertönen blitzschnelle chromatische Streicherläufe, Laut-leise-Kontraste und brutale Akkorde, wodurch der Gewalt einer nicht wieder gutzumachenden Tragödie klanglicher Ausdruck verliehen wird. [Hören vom Anfang der Szene bis zu „io dir nol posso!“] Daraufhin richten wir die Aufmerksamkeit auf Bancos Worte, „È morto assassinato il re Duncan!“, die zum *Largo concertato* überleiten. Sie besitzen eine enorme, ja geradezu kosmische Wucht, mit der die Größe eines unglaublichen, schrecklichen, den Lauf der Geschichte für immer verändernden Ereignisses betont werden soll. [Hören dieses Abschnitts]

Im *Largo Concertato* lassen sich deutlich vier Abschnitte unterscheiden. Auch hier fasst der Lehrer zunächst kurz das Geschehen und die damit verbundenen aufgewühlten Seelenzustände zusammen.

(1) Bestürzung und Verwünschung: „Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti“ (78/1/1 – 81/1/3) ist ein Moment heftigster Schmähung, des Schreckens, ein Schrei des Fluches angesichts einer unglaublichen Gräueltat, die allgemeines Erstaunen hervorruft (*stupore universale*, lautet die Bühnenanweisung im Libretto). Einstimmig verfluchen alle Beteiligten die unbekanntten Mörder und flehen um göttliche Gerechtigkeit (auch Macbeth und seine Frau, die im Ganzen der Stimmen allerdings *nicht* zu erkennen sind). Mit einem allgemeinen Aufschrei, aus dem der laut geschmetterte hohe Ton der Frauenstimmen hervorsticht, ruft man die Gottheit an und verlangt von ihr die Vernichtung des Schuldigen. Die Wucht der Stimmen und des Orchesters wird von einem dreifachen *forte* (*fff*) und der Bühnenanweisung „mit aller Kraft“ (*a tutta forza*) unterstrichen. [Hören „l'intero creato“]

(2) Gebet: „O gran Dio ... a squarciar delle tènebre il vel“ (82/1/1 – 88/1/3). Darauf folgt Fassungslosigkeit. Die Worte werden nur noch mit Mühe gestammelt. Die Sänger – ein Solistenquartett, das sich mit dem Chor abwechselt – flüstern die Verse im dreifachen *piano* (*ppp*) und werden dabei nicht von den Instrumenten begleitet (metaphorisch gesagt, haben sie sozusagen den klanglichen Boden unter den Füßen verloren). Dieses Vorgehen wird als *canto a cappella* bezeichnet (als ob wir in der Kirche wären). Im Rahmen des für Opern so typischen Systems konventioneller Zeichen bedeutet es, dass die Bühnenfiguren ihre Stimme verloren haben; zutiefst erschüttert über das katastrophale Ereignis, grübeln sie stumm vor sich hin.¹⁷

In den ersten zwei Versen, „O gran dio ... in te solo fidiamo“, vertraut man sich dem Herrn an. Die beiden Verse werden zu einer Melodie geringen Tonumfangs (a) skandiert, die sofort fast identisch wiederholt wird. [Hören bis „che ne' cuori penètri“] In den beiden anschließenden Versen, „Da te lume ... delle

¹⁷ Vgl. M. BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2003, S. 108 f. und 306-308.

tènebre il vel“, flehen die Figuren Gott an, er möge die Finsternis, die sie umhüllt, erleuchten. Die dazugehörige Melodie (b), die unmittelbar wiederholt wird, unterscheidet sich zwar einigermaßen von (a), hat aber eine analoge Struktur, d.h. die Phrase spannt einen ähnlichen melodischen Bogen. [Hören bis „*consiglio cerchiamo*“] Daraufhin werden die Verse nochmals von Anfang an zu einer anderen Melodie (c) wiederholt, deren Rhythmus diesmal von Paukenschlägen vorgegeben wird. Es handelt sich dabei um den typischen Rhythmus eines Trauermarsches. [Hören bis „*a squarciar*“]

(3) Flehentliche Bitte und Verabscheuung (88/1/3 – 100/1/2): „L’ira tua ... sul primo uccisor“. An dieser Stelle beschwören die Solisten und der gesamte Chor mit einem weiteren Vierzeiler den Zorn Gottes: Dieser möge den Frevler treffen, der die Bluttat begangen hat; Gott soll das Gesicht des Mörders kennzeichnen und ihn so für alle erkennbar machen, wie einst bei Kain, dem ersten Mörder der Menschheitsgeschichte.¹⁸

Nach dem stockenden Fortgang des A-cappella-Gesangs erhält das Stück hier neuen Schwung durch die Wucht der stürmisch aufbrausenden Orchesterbegleitung.¹⁹ Diese klingt wie eine aus der Tiefe der Erde empordrängende tellurische Bewegung und markiert den Anfang eines kontinuierlichen Crescendos, das mit einem *piano* beginnt und ein *fortissimo* erreicht. Den Höhepunkt bildet die apokalyptische Klanggewalt markerschütternder Beckenschläge und Trommelwirbel (94/1/2).²⁰ Dieses grandiose Crescendo wird dann noch ein-

¹⁸ Vgl. *Genesis* 4, 1-16 (bes. 13-15: „Kain antwortete dem Herrn: Zu groß ist meine Schuld, als dass ich sie tragen könnte. [...] rastlos und ruhelos werde ich auf der Erde sein und wer mich findet, wird mich erschlagen. Der Herr aber sprach zu ihm: Darum soll jeder, der Kain erschlägt, siebenfacher Rache verfallen. Darauf machte der Herr dem Kain ein Zeichen, damit ihn keiner erschlage, der ihn finde.“). Der biblische Appell, der bei Shakespeare fehlt, impliziert eine unverkennbare dramatische Ironie: Von nun an wird Macbeth alles daransetzen, die Zeichen seiner Schuld zu verbergen – vergeblich.

¹⁹ Wiederholte Sechzehntel-Sextolen der zweiten Geigen und Bratschen; wiederholte Triolen der Hörner im Gegentakt.

²⁰ In der Partitur ist der Part der Becken nicht eigens notiert, sondern entspricht dem Part der großen Trommel (beide Instrumente wurden nämlich in der Regel von demselben Spieler bedient). Wünscht der Komponist die Verwendung von nur einem der beiden Instrumente, gibt er es genau an: z.B. am Anfang des *Largo concertato* (78/1/1 im Klavierauszug), wo der erste Takt aus einem gleichzeitigen Pauken- und Trommelwirbel ohne Becken besteht (vgl. Partitur 179/1/1: *Cassa sola*); doch schon im nächsten Takt (179/1/2) trägt die Linie der großen Trommel die Angabe *Tutta la batteria* (d.h. ‚gesamtes Schlagwerk‘), die bis zum Ende des Largo Gültigkeit behält.

mal wiederholt (ab 95/1/2), wobei es erneut leise ansetzt und auch das zweite Mal in lauten Beckenschlägen gipfelt.²¹

Diese Art des langsamen Crescendos, für die es im italienischen und deutschen Opernjargon keine spezifische Bezeichnung gibt²², wurde von einigen angloamerikanischen Musikwissenschaftlern mit einem meereskundlichen Phänomen verglichen, nämlich mit einer unbemerkt auf dem Grund des Ozeans treibenden Welle, die auf ihrem Weg zur Küste allmählich aus der Tiefe aufsteigt, zunehmend anschwillt und sich immer höher auftürmt, bis sie sich schließlich bricht und mit voller Wucht am Strand aufschlägt. *Groundswell* heißt dieses Phänomen (wörtlich: Anschwellen auf dem Meeresgrund; auf Deutsch spricht man von „Dünung“ oder auch „Schwell“).²³ In der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts stellt der *groundswell* traditionell die graduelle Steigerung eines kollektiven Affekts dar, der alle handelnden Figuren mitreißt und überrollt und sich, auf dem Höhepunkt angekommen, schließlich kraftvoll entlädt. In ausgereifter Form erscheint dieser Effekt schon in Vincenzo Bellinis *Sonnambula* und *Norma* von 1831²⁴ und figuriert in der Folgezeit auch in vielen ande-

²¹ Allerdings werden in der Wiederholung die ersten vier Takte des Crescendo ausgelassen. Somit besteht das erste Crescendo aus 15 und das zweite aus insgesamt 11 Takten.

²² Als Musikkritiker spricht Hector Berlioz in einer Rezension zu Donizettis *Dom Sébastien* (1843) von „dem System des langsamen Crescendo, von dem Herr Donizetti schon so manches Mal mit Erfolg Gebrauch gemacht hat und das auf dem allmählichen Stärkerwerden der aus der Ferne einsetzenden Stimmen beruht“ (vgl. *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, hrsg. von A. Bini und J. Commons, Rom-Mailand, Accademia nazionale di Santa Cecilia - Skira, 1997, S. 1234).

²³ Die Bezeichnung des ‚angsamem Crescendos‘ als *groundswell* stammt von J. BUDDEN, *The Operas of Verdi*, I, London, Cassell, 1973, S. 19. Im heutigen angelsächsischen Sprachgebrauch schwankt der Begriff zwischen seiner wörtlichen, ozeanographischen Bedeutung („ein langes und ausgedehntes Anschwellen des Meers infolge eines räumlich oder zeitlich entfernten Sturms bzw. eines Erdbebens“: nicht von ungefähr steht diese Definition als erste Bedeutung in kanadischen, australischen und neuseeländischen Wörterbüchern) und seiner übertragenen Bedeutung, die im Sinne von ‚Gefühlswelle‘ bzw. ‚Welle der Empörung‘ usw. auf das kollektive Empfinden und Denken bezogen wird („die Steigerung eines Gefühls oder einer Meinung innerhalb einer größeren Gruppe von Personen“; abstrakter formuliert, handelt es sich um „eine Präsenz von zunehmender Wirkungskraft“).

²⁴ In der *Sonnambula* erscheint er im *Largo concertato* des mittleren Finales (Ricordi-Klavierauszug Nr. 41686, S. 110/1/2 - 113/2/1); in der *Norma* krönt er dagegen das *concertato* des Schlussfinales (Ricordi-Klavierauszug Nr. 41684, S. 262/2/1 - 267/2/1). Im Keim findet sich dieser Steigerungseffekt allerdings schon in Rossinis neapolitanischen Opern.

ren Opern als krönender Abschluss des *Largo concertato*; bei Verdi erfährt er dann eine noch breitere Verwendung und wirkungsvollere Ausgestaltung.²⁵

An dieser Stelle spielt man den Schülern den ersten *groundswell* vor und lenkt dabei ihre Aufmerksamkeit auf das stufenweise Crescendo des Orchesters und der Stimmen sowie auf die Schläge des Beckens und der großen Trommel – ein Effekt, der insbesondere beim ersten Hören beeindruckt als der Moment, in dem sich die in der Klangwelle angestaute Energie vollends entlädt.²⁶ [Hören bis „*al primo uccisor*“]

(4) Abschließende Schmähere: „*Che stampasti ... uccisor*“ (100/1/2 – 106/3/5). Nachdem die zweite Welle des *groundswell* abgeebbt ist, beschleunigt Verdi die Gangart des Stückes insgesamt: Das Tempo nimmt zu, wird nach und nach wilder und frenetischer und führt so zu einem schnellen, sonoren Abschluss, aus dem ein lang gehaltener Spitzenton von Lady Macbeth heraussticht (*b*“ und dann *a*“).²⁷ [Hören dieses Abschnitts] Fachsprachlich wird das abschlie-

²⁵ Eine systematische Untersuchung bieten J. KERMAN und T. S. GREY, *Verdi's Groundswells: Surveying an Operatic Convention*, in *analyzing Opera: Verdi and Wagner*, hrsg. von C. Abbate und R. Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, S. 153-179 (zum mittleren Finale des *Macbeth*: S. 158 f.). Die wohl früheste Beschreibung dieses kompositorischen Verfahrens stammt allerdings von A. BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florenz, Tofani, 1859, S. 94-96 (kritische Edition hrsg. von U. Piovano, Mailand, Rugginenti, 2001, S. 186 f.), und bezieht sich auf das Crescendo des mittleren Finales in der Oper *Attila* (1846; Ricordi-Klavierauszug Nr. 53700, S. 100/2/1): «In dieser *Progression*, die zur *Kadenz* führt, ist ein besonderer Effekt zu bemerken, den man als Spannungseffekt bezeichnen könnte, weil er in unserem Gemüt den starken Wunsch erzeugt, endlich zur *Kadenz* zu gelangen; und tatsächlich vermag der Komponist da, wo er es will und sein Talent es ihm ermöglicht, im Hörer ein Gefühl hervorzurufen, das dem unruhiger Spannung sehr ähnelt»; im Anschluss daran folgt eine Beschreibung der zu diesem Zweck benutzten Vorgehensweise, mit Verweis auf das «schönste Beispiel» in einer «modernen» Oper: das bereits erwähnte Schlussfinale in Bellinis *Norma*.

²⁶ Nicht ohne Verdruss bezeichnet Hector Berlioz in seiner Besprechung von Donizettis *Les Martyrs* (Paris 1840) das *Largo concertato* als das für italienische Opern so typische „Stück mit dem Schlag der großen Trommel“. In Bezug auf *La Favorite* (Paris 1840) verschärft er noch seine Kritik: „... das langsame Ensemblestück mit dem *Crescendo*, dem obligatorischen Schlag der großen Trommel und dem nicht minder obligaten *Decrescendo*“ sei „ein Imitat von ähnlichen Stücken dieser Art, die sich seit Bellini in allen italienischen Opern finden“ (*Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti*, zit. in Anm. 22, S. 816 f. und 933). Zur Ineinssetzung von großer Trommel und Becken in den Partituren vgl. Anm. 20. Zur Vermeidung von Missverständnissen ist jedoch klarzustellen, dass nicht alle Crescendi dieses Typs tatsächlich die Verwendung der Becken beim Kulminationspunkt vorsehen.

²⁷ An dieser Stelle (106/1/5-7) springen die auf glänzende Spitzentöne versessenen Primadonnen, nachdem sie das B und das As berührt haben, gern auf ein schrilles hohes *des*“, statt die Stimme auf dem vorgeschriebenen *des*“ der mittleren Oktave zur

ßende *Accelerando* als *stretto* bezeichnet. Da Verdi mit dem *groundswell* den Librettotext bereits erschöpft hat, wiederholt er im *stretto* den letzten Vers („Che stampasti sul primo uccisor“) und fügt am Ende, im Sinne eines ängstlichen Flehens, wenige Worte aus den vorhergehenden Versen hinzu: „Gran Dio, in te fidiam.“ Die Anrufung „Gran Dio, gran Dio“ ertönt mit kosmischer Gewalt. In der entsetzlichen Lage, in die sie unvermittelt geraten sind, und in der lähmenden Bestürzung, die von ihnen Besitz ergriffen hat, erkennen die am Geschehen Beteiligten, dass ihnen jetzt nur noch der Ewige helfen kann. Und so vertrauen sie sich der Macht und Gerechtigkeit Gottes an. [*Hören des Abschnitts „Gran Dio, gran Dio“*]

Nachdem das Stück zunächst in kurzen Abschnitten gehört worden ist, kann es nun vollständig vorgespielt werden. Dank den Erläuterungen des Lehrers und der Memorierung der einzelnen Segmente müssten die Schüler schon die verschiedenen Entwicklungsphasen im Aufbau der Musik erfasst und in ihrem Geist eine Reihe von Bezügen hergestellt haben, so dass sie jetzt mühelos das ganze Stück ohne Unterbrechungen hören können. [*Vollständiges Hören des Stückes*]

Durch das Hören des *Largo concertato* wird der Lernende mit einem grundlegenden und distinktiven Strukturelement der Oper im Allgemeinen vertraut gemacht (grundsätzlich kennt das Sprechtheater, abgesehen von schlichten Exklamationen, keinen chorischen Ausdruck eines kollektiven und gemeinschaftlichen Gefühls). Die Kenntnis dieses Strukturelements stellt ein essenzielles Wissensmoment dar, das aber nicht als Selbstzweck isoliert bleiben darf, sondern zum Instrument für den Erwerb weiterer Kenntnisse werden muss, d.h. zu echter und weiterführender Fachkompetenz. Sehen wir nun konkret, welche weiteren Schritte unternommen werden können, um dieses Ziel zu erreichen. Im Folgenden sollen drei oder vier solcher Schritte untersucht werden.

(1) Erster Schritt. Die Schüler können den kurzen Auszug aus Paveses Libretto noch einmal durchlesen und sich dabei mit einigen schwierigen und veralteten Wörtern befassen (*grengo, esecrato*), die vom heutigen Sprachgebrauch weit entfernt sind. Dadurch eignen sie sich einen Wortschatz an, der es ihnen trotz seiner Ungebräuchlichkeit ermöglichen wird, die Sprache dieses und anderer Libretti besser zu verstehen. Denn die Textbücher von Opern pflegen allgemein einen bewusst gehobenen und distanzierten Stil, um den an der Handlung

Ruhe kommen zu lassen. Vor dieser Unsitte warnte ein angesehener Verdi-Interpret, Tullio Serafin, die Dirigenten mit diesen Worten: „Man muss sich davor hüten, dass der Sopran mit einem seiner üblichen stimmlichen Gewalttaten, also mit der Kadenz zum hohen *des*“, über den Strang schlägt. Es wäre unbillig, es nicht zu verhindern. Ja es wäre, als würde man tatenlos zusehen, wie ein Unschuldiger erwürgt wird“ (*Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, II, Mailand, Ricordi, 1964, S. 103).

beteiligten Personen eine Aura des Erhabenen zu verleihen.²⁸ Berücksichtigt werden können weiterhin der Versaufbau und das Reimschema. Dabei erfolgt der Hinweis, dass die sogenannte ‚Scena‘ in ungebundenen Versen verfasst ist. Diese besteht aus Sieben- und Elfsilbern ohne regelmäßiges Reimschema. Das *Largo concertato* basiert dagegen, wie jedes geschlossene Stück, auf ‚lyrischen‘ Versen, und zwar auf isometrischen Strophen – also Strophen mit derselben Verlänge, in diesem Fall Zehnsilber –, die für gewöhnlich mit einem endbetonten Vers (‚verso tronco‘) auslauten (*ciél, vél, uccisór*). Die Gleichmäßigkeit des Versmaßes begünstigt so auch die Gleichmäßigkeit des musikalischen Rhythmus, also seine Kantabilität. Selbstverständlich können solche Aspekte nicht alle auf einmal in einem Unterricht bzw. einer Lerneinheit behandelt werden, sondern müssen genau abgewogen und sinnvoll auf verschiedene Momente verteilt werden, damit neue Einsichten stets schrittweise und im Rückbezug auf bereits vorhandenes Wissen im Dialog mit dem Lehrer gewonnen werden können.

(2) Zweiter Schritt. Obligatorisch ist ein Vergleich mit der entsprechenden Szene im *Macbeth* von Shakespeare (2. Akt, 3. Szene). Man kann diese vorlesen (oder mit verteilten Rollen vortragen lassen) und kommentieren. Dabei werden einige Elemente besonders hervorgehoben. In der Shakespearschen Tragödie ist die Zahl der an der Handlung beteiligten Personen größer als in Verdis Oper. Einerseits zwingt das Sprechtheater die Handelnden dazu, nacheinander zu reden, während im Melodrama die Möglichkeit besteht, dass sie alle zusammen singen. Andererseits bietet es ein unvergleichlich höheres Sprechtempo und einen rascheren Dialogablauf, wobei es das gesamte Geschehen durch ein engmaschiges argumentatives und poetisches Netz filtert.²⁹ Bei Shakespeare wird die entsetzliche Tat in allen Details geschildert; Verdi belässt es bei Bancos lakonischem Ausruf: „È morto il re Duncano!!“. Shakespeares Dichtung dringt stellenweise in die Sphäre des philosophischen Diskurses ein; das *Largo concertato* von Verdi setzt auf unmittelbare emotionale Wirkung. Bei Shakespeare fällt die grausame Lady Macbeth in Ohnmacht – eine großartige komödiantische Leistung, bedenkt man, dass die von Macduff überbrachte Nachricht für sie,

²⁸ Vgl. WEISS, „*Sacred Bronzes*“, zit. in Anm. 14.

²⁹ Italienische Leser – angefangen bei Verdi selbst, der die gebräuchliche Übersetzung von Carlo Rusconi besaß – kennen das Shakespearsche Theater oft nur in Prosaform. In Wirklichkeit ist eine Tragödie wie *Macbeth* aber fast durchgängig in Versen gedichtet (hauptsächlich in jambischen Pentametern); die seltenen Prosapassagen stellen gleichsam Risse im lyrischen Gefüge dar, durch die jeweils der realistische (Lady Macbeth liest einen Brief, I, v; Macbeth redet heimlich mit den beiden Killern, die er mit der Ermordung Banquos beauftragt, III, I), komische (die Szene mit dem betrunkenen Pförtner, II, III) oder groteske Charakter der Situation hervorgehoben werden soll (das Schlafwandeln von Lady Macbeth, V, I). Hingegen haben sich in der deutschen Shakespeare-Rezeption die dichterischen Übersetzungen von Friedrich Schiller (1800) und Dorothea Tieck (1843) eingebürgert.

die Anstifterin des Mordes, gewiss keine Überraschung darstellt – und wird davongetragen, während sie sich bei Verdi im *concertato* unter die Menge mischt.

(3) Dritter Schritt. An dieser Stelle könnte man den Schülern noch weitere Audio- oder Video-Aufnahmen derselben Szene vorspielen und sie miteinander vergleichen (wobei eindeutig zwischen Fragen der Regie und textlichen oder musikalischen Fragen zu unterscheiden ist).³⁰

(4) Vierter Schritt. Die in der Auseinandersetzung mit dem *Largo concertato* aus Verdis *Macbeth* erworbenen Kenntnisse müssen nunmehr in einen anderen Kontext übertragen werden. Es ist dies der wichtigste und schwierigste Schritt, denn durch ihn kann überprüft werden, ob das gewonnene Wissen sich in Kompetenz verwandeln lässt.³¹ Zu diesem Zweck soll ein *Largo concertato* aus einer anderen Oper behandelt werden; zusammen mit den Schülern soll dessen Form und Gliederung bestimmt und auf die Frage eingegangen werden, ob es einen *groundswell* enthält, wie sein Libretto aufgebaut ist, welche Rolle den einzelnen Figuren zukommt und welche Funktion es innerhalb des Opergefüges besitzt.

Als Beispiel wähle ich das nicht minder berühmte *Largo concertato* aus Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor*, Libretto von Salvatore Cammarano (Neapel, 1835), nach einem damals berühmten und beliebten Roman Walter Scotts, *The Bride of Lammermoor*. „Chi mi frena in tal momento“.³² Hier kurz die Situation. Auf Schloss Lammermoor feiert man die Hochzeit von Lucia und Arturo. Es handelt sich um eine Vernunftehe, zu der die Protagonistin von ihrem Bruder Enrico mit List und Gewalt gezwungen wurde. Da stürzt völlig unvermittelt Edgardo, Lucias heimlicher Verlobter, der dem Clan der Rivalen angehört, in den Saal herein. Nach seinem Aufbruch zu einer Überseemission (im Anschluss an das leidenschaftliche Liebesduett, das den ersten Teil der Oper beschließt) war er für tot erklärt worden. Doch siehe, da steht er wieder „mit

³⁰ Zur Problematik des didaktischen Gebrauchs von Opern-Videoaufnahmen vgl. die scharfsinnigen Bemerkungen von A. CHEGAI, *Duttilità e specificità di un modello didattico a destinazione universitaria*, «Musica e Storia», XIV, 2006, S. 639-648. Über Missbräuche in der Opernregie liegt eine reichhaltige Bibliographie: Hier genüge der Verweis auf P. FABBRI, «Di vedere e non vedere»: lo spettatore all'opera, «Il Saggiatore musicale», XIV, 2007, S. 359-367, sowie in «Musica Docta», I, 2011, S. 1-10.

³¹ Zur Kompetenz gehören (wie BALDACCI, *Curricoli e competenze*, zit. in Anm. 1, sagt) eine angemessene Leistung und die geistige Beherrschung der performativen Prozesse; Kompetenz impliziert sowohl theoretisches „Wissen“ als auch praktisches „Know-how“, d.h. erklärendes und prozedurales Wissen; sie verlangt also Erkenntnis und Meta-Erkenntnis und schließt auch affektive und motivationale Aspekte mit ein.

³² Das *Largo concertato* kann sowohl in der Gesamtpartitur (P.R. 40, S. 278-290) als auch im Klavierauszug (Nr. 41689, S. 133-146), beide bei Ricordi erschienen, eingesehen werden. Eine schematische Übersicht des Stückes bietet Anhang 3, S. 25.

grausiger Stimme und schrecklicher Miene“. Die Trauungszeremonie gerät aus den Fugen; „es herrscht allgemeine Verwirrung“, lautet die Bühnenanweisung. Eine Sensation, ein Schock, der Anlass zu einem *tableau vivant* gibt.³³ Alle sind bestürzt, aber jeder aus einem anderen Grund. Fassungslos verbalisieren die Figuren widerstreitende Gefühle, die aber eines gemeinsam haben: das Entsetzen. Edgardo fühlt sich von seiner vergötterten Geliebten hintergangen und kann seiner Wut und Empörung nur mit Mühe Einhalt gebieten. Unterdessen verzehrt sich Enrico (der zusammen mit ihm singt) vor Schuldgefühlen. Auf derselben Melodie wie Edgardo setzt dann Lucia ein, das unschuldige, von Schmerz und Schande gebrochene Opfer, während Raimondo, der Kaplan, eine allgemeine Katastrophe befürchtet. Schließlich beginnen auch der von einem ihm unerklärlichen Skandal überrollte Bräutigam Arturo und die sich um ihre Herrin ängstigende Kammerzofe Alina sowie der Chor zu singen. Von der Flut ihrer Gefühle überwältigt, stimmen alle in einen mitreißenden *groundswell* ein, der vollständig wiederholt und mit den rituellen Beckenschlägen beschlossen wird.³⁴ Beim Hören dieses Stückes empfiehlt es sich, die Aufmerksamkeit der Schüler vor allem auf die Worte der beiden Protagonisten, Edgardo und Lucia, zu lenken. Denn die hohen Stimmen des Tenors und Soprans übertönen die übrigen Sänger, die effektiv nur eine untergeordnete Rolle einnehmen und als Gegenstimmen fungieren. [*Hören des Sextetts*]

Ich habe dieses *Largo concertato* nicht zuletzt auch deshalb erörtert, um zum Abschluss noch eine doppelt motivierte, sowohl musikologische als auch didaktische Überlegung anzustellen. In musikwissenschaftlicher Hinsicht, d.h. auf der Ebene gelehrten Wissens, erscheint das *Largo concertato* des *Macbeth* eher als Ausnahme, während das der *Lucia di Lammermoor* die Regel darstellt. Betrachten wir kurz letzteres. Die daran beteiligten Figuren reagieren zwar mit unterschiedlichen Gefühlen auf das überraschende Ereignis (d.h. sie singen unterschiedliche Verse), musikalisch gesehen legen sie aber einheitlich dieselbe Fassungslosigkeit an den Tag. Daraufhin „rutschen“ sie, während sie weiter singen, unmerklich und übergangslos in den *groundswell* hinein und werden von dessen berauschendem Klangstrudel aufgesaugt. Formal stellt das bei einem *Largo concertato*, wie gesagt, insofern die Regel dar, als dieses in dem Moment, in dem die

³³ Als *tableau vivant* wird im Prosatheater des frühen 19. Jahrhunderts allgemein eine Ensembleszene (ein Gruppenbild) bezeichnet, deren (dessen) Figuren, wie von einer überraschenden Wendung des Geschehens gelähmt, für eine Weile in Bewegungslosigkeit erstarren. Diese zuerst von Diderot theoretisierte Technik (1758) weist eine offensichtliche, tiefe Affinität zum *Largo concertato* in der Oper. Ein berühmtes Beispiel für ein (komisches) *tableau vivant* im Sprechtheater ist das Finale in Gogols *Der Revisor* (1836): Nachdem er die Körperhaltung jeder einzelnen Figur nach der sensationellen Enthüllung beschrieben hat, bemerkt der Dramatiker: „Die versteinerte Gruppe verharrt fast eine halbe Minute lang in dieser Position. Der Vorhang fällt“.

³⁴ Der *groundswell* beginnt im Abschnitt 42, auf S. 284/1/3 der Partitur und auf S. 138/1/1 des Klavierauszugs.

Zeit des dramatischen Geschehens erkennbar zum Stillstand kommt, nahtlos von den entgeisterten Phrasen der Hauptfiguren zum Allgefühl des kollektiven Crescendos überleitet. Im *Macbeth* dagegen sprechen alle Figuren – auch die beiden verbrecherischen Protagonisten – dieselben Worte; sie bringen hier ihre Gefühle so zum Ausdruck, als ob sie flüstern würden, indem sie, wie schon gesagt, a cappella singen. Beim Einsatz des Orchesters werden sie dann unversehens vom Strudel des *groundswell* ergriffen und mitgerissen. Diese klare Differenzierung – A-cappella-Gesang der Solisten vs. Chor und Orchester, *pianissimo* vs. *fortissimo*, Flüstern vs. lautes Ausrufen – erleichtert die genaue Bestimmung des Punktes, an dem der *groundswell* anhebt. Wollten wir, wie in historisch-künstlerischen Zusammenhängen üblich, von der Regel zur Ausnahme fortschreiten, müssten wir zunächst Donizettis *Lucia di Lammermoor* (sozusagen den „Normalfall“) und erst im Anschluss daran Verdis *Macbeth* (die Ausnahme gegenüber der Regel) behandeln. In der hier umrissenen Lernsituation halte ich es jedoch für sinnvoll und hilfreich, umgekehrt vorzugehen: zuerst *Macbeth* und dann die *Lucia* mit ihrem eher unmerklichen Übergang zum *groundswell*. Für ein solches Vorgehen gibt es zumindest drei gute Gründe, einen musikalischen, einen dramaturgischen und einen im weiteren Sinne kulturellen.

(1) Der musikalische Grund. Eine Auseinandersetzung mit dem *Largo concertato* des *Macbeth* fällt den Schülern deshalb leichter, weil die einzelnen musikalischen Phasen darin eindeutig voneinander getrennt und somit gut zu erkennen sind. Wahrnehmungstheoretisch ist es nämlich leichter, eine Gestalt mit sauberen Konturen zu erfassen, die klar als solche hervortritt und sich deutlich von dem absetzt, was ihr vorausgeht und folgt. Dies gilt im Übrigen auch für die Gesamtform. Das *Largo concertato* der *Lucia* fügt sich in den Standardrahmen der *solita forma* (der „üblichen Form“). Ihm voraus geht ein breit angelegtes und bewegtes *Tempo d'attacco*, ein dialogisierter Wortwechsel; gefolgt wird es von einem vehementen *Tempo di mezzo*, das seinerseits in eine stürmische *Stretta* mündet. Es ist sozusagen nur einer der vielen Flügel eines Polyptychons. Streng genommen erfordert seine vollständige Beschreibung daher die Berücksichtigung des Gesamtgefüges, in das es eingebettet ist, und der diesem Gefüge zugrundeliegenden Dialektik zwischen Bewegung und Stillstand. Das *Largo concertato* des *Macbeth*, dem nur eine kurze Szene vorausgeht (Bancos Arioso nämlich und die wenigen Verse, die auf Macduffs Aufschrei „Orrore! orrore! orrore!“ folgen), bildet dagegen einen in sich abgeschlossenen Block und beschließt den ersten Akt.

(2) Der dramaturgische Grund. Verdis Libretto lässt sich im *concertato* leichter mitverfolgen, weil alle Figuren dieselben Worte singen. Davon abgesehen, hat das Stück als solches eine überwältigende emotionale Wirkung, die darauf zurückzuführen ist, dass es sich bei dem überraschenden Ereignis in Verdis Oper um eine Katastrophe handelt, die auf alle Beteiligten zugleich einschlägt.

Daher ist es nicht nötig, die vorhergehende Handlung in allen Details zu kennen, um sich unmittelbar von dem Geschehen angesprochen zu fühlen; man kann direkt an dieser Stelle anfangen und sich unverzüglich in medias res begeben. Bei *Lucia di Lammermoor* muss man dagegen zumindest in groben Zügen über die Vorgeschichte und die Handlung im Allgemeinen informiert sein, muss man den sich zuspitzenden Konflikten und Auseinandersetzungen in den vorausgegangenen Arien und Duetten beigewohnt haben, die herzerreißende Süße von Lucias Gesang vernommen und den im Innern der sie umgebenden Männer schwelenden Hass erkannt haben, um die außergewöhnliche emotionale Wucht des *Largo concertato* begreifen zu können, in dem einander widerstrebende Leidenschaften wirkungsvoll in *eine* Zange gespannt werden.

(3) Der kulturelle Grund. Dieser ergibt sich aus dem Zusammenhang zwischen dem musikalischen Werk und seiner literarischen Vorlage. *Macbeth* ist einer der großen Mythen der abendländischen Literatur; allgemeiner gesagt, stellt eine Tragödie von Shakespeare ein ‚stärkeres‘ Wissen dar als jeder noch so bewundernswerte Roman von Walter Scott. Zudem handelt es sich um eine didaktische Entscheidung, die besonders dann gerechtfertigt ist, wenn die dem Lehrer zur Verfügung stehende Zeit knapp ist: Muss er eine Auswahl treffen, dann sollte er grundsätzlich besser auf Shakespeare als auf Scott setzen, denn der *Macbeth* des großen englischen Dramatikers hat bis heute seine enorme Tragweite für das menschliche Denken behaupten können; er besitzt eine hohe kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung, ist ein zeitloser Klassiker, ein weiterhin gültiges ästhetisches und epistemologisches ‚Modell‘.³⁵ Die Kenntnis dieser Tragödie ermöglicht die Ausbildung wichtiger disziplinärer und kultureller Kompetenzen, die so weitgreifend sind, dass sie in verschiedenen Kontexten und Momenten und zu ganz verschiedenen Zwecken Anwendung finden können. Aufgrund des Kriteriums der Axiologisierung darf dem *Macbeth* so, „seinem Bildungswert und seiner ethisch-sozialen Relevanz entsprechend“, eine überragende didaktische Rolle zugeschrieben werden.³⁶

Ich komme zum Schluss meiner Ausführungen: Wenn wir unsere Kinder und Jugendlichen mit dem musikdramatischen Typus des *Largo concertato* vertraut machen wollen, erfordert es einen geringeren zeitlichen und propädeutischen Aufwand und ist didaktisch ergiebiger, mit dem *Macbeth* zu beginnen und erst dann zu anderen Opern überzuschreiten. Allerdings abstrahiert diese Behauptung vorläufig von der konkreten Lernsituation. Denn ich habe jetzt keine

³⁵ Zur Bedeutung der Klassiker, auch in der Musik, vgl. M. GIANI, *Canone retrogrado*, und die Erwiderung des Latinisten Ivano Dionigi, in *Educazione musicale e Formazione*, hrsg. von G. La Face Bianconi und F. Frabboni, Mailand, FrancoAngeli, 2008, S. 200-209 und 230 f.; sowie R. DI BENEDETTO, *Canone enigmatico*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, S. 99-102.

³⁶ MARTINI, *La dimensione progettuale del curricolo*, a.a.O., S. 118.

bestimmte Klasse vor Augen, keine bestimmten Schüler. So ist es nicht auszuschließen, dass man in bestimmten Fällen und in bestimmten Situationen anders vorgehen kann, oder sogar muss, und mit *Lucia di Lammermoor* oder womöglich mit Bellinis *Sonnambula* oder gar Rossinis *Mosè* oder *Barbiere di Siviglia* anfängt und erst später Verdis *Macbeth* durchnimmt. Eine entsprechende Entscheidung hängt von vielfältigen Faktoren ab, nämlich von den Bildungs- und Unterrichtszielen, den notwendigen Voraussetzungen, den Lernmöglichkeiten in Hinblick auf den sozialen Kontext und individuelle Faktoren, der allgemeinen Lehrplangestaltung im Fach Musik und ihrer Beziehung zu den übrigen Disziplinen. Schließlich macht das Unterrichten ja auch gerade deshalb Spaß, weil es, bei aller Unabdingbarkeit klarer und fester Vorgaben, den Lehrer stets dazu zwingt, flexibel zu sein, die konkreten und sich verändernden Bedingungen, unter denen sein Unterricht stattfindet, zu berücksichtigen und niemals irgendetwas als unanfechtbar oder selbstverständlich vorauszusetzen.

giuseppina.laface@unibo.it

Anhang 1

SYNOPTISCHE ÜBERSICHT ÜBER DEN *MACBETH* VON SHAKESPEARE (1606?) UND VERDI (1865)

<i>SHAKESPEARE</i> <i>Akt, Szene</i> ³⁷	<i>VERDI</i> <i>Akt, Szene</i>
I, I – Drei Hexen versammeln sich <u>in einer Lichtung</u> . Ein Sturm tobt. Sie verabreden sich zu einer weiteren Zusammenkunft bei Sonnenuntergang in der Heide, wo sie Macbeth treffen wollen.	
I, II – König Duncan und seine Getreuen erhalten <u>in einem Feldlager</u> Nachricht von den Schlachten, die dessen Feinde, der König von Norwegen, der Lord der Hebriden und der Thane von Cawdor, der ihn verraten hat, gegen ihn führen. Alle Berichte betonen den Heldennut, den Macbeth, ein königlicher General, bewiesen habe, um seinem König den Sieg zu sichern. Duncan erklärt, er wolle Macbeth den Titel des Thane von Cawdor verleihen, während der Verräter hingerichtet werden solle.	
I, III – <u>In der Heide</u> erzählen die Hexen, was sie den Menschen Böses antun können. Von den beiden aus der Schlacht zurückkehrenden Generälen befragt, begrüßen sie Macbeth als Thane von Glamis, Thane von Cawdor und künftigen König, während sie Banquo königliche Nachfahren prophezeien. Kaum sind die Hexen verschwunden, erscheinen Ross und Angus und melden, dass der König Macbeth zum Thane von Cawdor ernannt habe. Verwirrt über die völlig unvermutete Erfüllung der Prophetie grübelt Macbeth über seine Zukunft nach.	I, I-IV
I, IV – <u>Auf Schloss Forres</u> erstattet Duncans Sohn, Malcolm, dem König Meldung von der Hinrichtung des Verräters Cawdor. Da erscheint Macbeth mit Banquo. Der König empfängt sie herzlich und verkündet, dass Malcolm, der Fürst von Cumberland, ihm auf dem Thron folgen werde. Außerdem bekundet er seinen Wunsch, Inverness, also Macbeths Burg, zu besuchen. Daraufhin zieht sich Macbeth zurück, um seine Gattin von den Neuigkeiten zu unterrichten und einen würdigen Empfang für den König vorzubereiten. Doch nagt der Gedanke an ihm, dass der Fürst von Cumberland seinen eigenen Aufstieg behindern könnte: Schnelles Handeln ist gefordert.	

³⁷ Die Unterteilung der Shakespearschen Tragödie in Akte und Szenen stammt aus dem Text des ‚First Folio‘ (1623) und wird mit Ausnahme der Szenen V, VI-VII (einige Ausgaben kommen im fünften Akt sogar auf elf Szenen) durchgängig übernommen. Bekanntlich entsprachen im Elisabethanischen Theater den (hier unterstrichenen) szenischen Orten des Dialogs keine wirklichen Szenenwechsel. Die hier vorgelegte Zusammenfassung ist Alasdair D.F. MACRAE, *Macbeth. William Shakespeare: Notes*, London - Harlow, York Press - Longman, 2001 («York Notes Advanced»), S. 9-49, entnommen.

<p>I, V – <u>Auf Burg Inverness</u> liest Lady Macbeth den Brief, den ihr Macbeth nach seiner Begegnung mit den Hexen geschickt hat. Von deren Prophezeiungen geschmeichelt, tadelt sie die übertriebene Milde ihres Mannes, die seinen Thronbestrebungen unzutraglich sei. Ein Bote meldet, dass Duncan in Inverness übernachten werde. Bei Macbeths Ankunft hat Lady Macbeth schon entschieden, den König zu ermorden: Während Macbeth noch zögert, ist Lady Macbeth zu allem entschlossen.</p>	<p>I, V-VIII</p>
<p>I, VI – Duncan erreicht <u>die Burg</u> mit seinem Gefolge: Die Ritter, die von Lady Macbeth zeremoniös empfangen werden, bewundern die friedliche Ruhe des Ortes.</p>	<p>I, IX</p>
<p>I, VII – Macbeth verlässt den <u>Saal, in dem das Festessen stattfindet</u>. Der Gedanke, Duncan umbringen zu müssen, beunruhigt ihn, denn die Ermordung eines unschuldigen Gastes erscheint ihm als ein abstoßendes Verbrechen. Als er sein Vorhaben schon aufgeben will, tritt Lady Macbeth auf den Plan und überredet ihn erneut zur Tat: Macbeth, entsetzt über eine solche Entschlossenheit, schickt sich zur Ausführung des Mordes an.</p>	<p>I, X-XI</p>
<p>II, I – <u>Es ist nach Mitternacht</u>. Der beunruhigte Banquo und sein Sohn wollen sich zurückziehen. Da taucht Macbeth aus dem Dunkel auf. Banquo, der die Komplimente von Duncan und einen Diamanten für Lady Macbeth überbringen soll, unterhält sich freundlich mit ihm. Macbeth bittet ihn, ihm gegenüber immer loyal zu sein. Wieder alleine, wartet Macbeth auf das mit seiner Frau vereinbarte Signal; sein erregter Geist sieht vor sich in der Luft einen Dolch erscheinen, den er aber nicht zu ergreifen vermag. Er bereitet sich auf den Mord vor. Dann ertönt das Signal.</p>	<p>I, XI</p>
<p>II, II – <u>Auf der Burg</u>: Lady Macbeth hat Duncans Wachen betäubt; vom Wein berauscht, wartet sie darauf, dass die Untat geschieht. Macbeth kommt zurück, außer sich, besessen vom grausamen Anblick des Blutbads, das er angerichtet hat. Seine Gemahlin weist ihn zurecht und nimmt die Situation in die Hand: Sie wird die blutbefleckten Schwerter selbst an den Ort des Verbrechens zurückbringen, da Macbeth unfähig ist, noch einmal einen Fuß in das königliche Schlafgemach zu setzen. Es klopft: Lady Macbeth zerrt ihren Gatten weg, damit er das Blut von seinen Händen wäscht und sich saubere Kleider anzieht.</p>	<p>I, XII-XV</p>
<p>II, III – Das Klopfen wird immer lauter. Da öffnet der noch beschwipste Pförtner das Tor. Macduff und Lennox treten ein. Auch Macbeth erscheint, als habe ihn der Lärm aus dem Schlaf geweckt. Als Macduff, der den König wecken gegangen ist, den Mord meldet und Alarm schlägt, gehen Macbeth und Lennox den Tatort inspizieren. Lady Macbeth und Banquo erscheinen; während man den Vorfall kommentiert, erklärt Macbeth, er habe die mit Blut beschmutzten Diener Duncans aus Wut eigenhändig niedergemetzelt. Lady Macbeth wird ohnmächtig; in der allgemeinen Verwirrung können Malcolm und Donalbain entkommen: Sie fürchten um ihr Leben. Banquo beruft eine Versammlung ein, um über den Fall zu beraten.</p>	<p>I, XVI-XIX</p>

<p>II, IV – Ross und ein Alter beklagen die seltsame Unordnung, die in der Natur herrscht; sie sehen darin eine Parallele zu den Ungeheuerlichkeiten der letzten Nacht. Macduff berichtet, man habe den flüchtigen Malcolm und Donalbain in Verdacht. Unterdessen ist Macbeth zu seiner Krönung in Scone aufgebrochen.</p>	
<p>III, I – Macbeth hat sich <u>im königlichen Schloss zu Forres</u> niedergelassen. Banquo betrachtet die rasche Bewahrheitung des Schicksals, das die Hexen Macbeth vorausgesagt haben, mit tiefem Argwohn; zudem haben weder er noch Macbeth die Prophezeiung über Banquos Nachkommenschaft vergessen. In der Öffentlichkeit behandeln sich Banquo und Macbeth mit großem Respekt und diplomatischem Geschick. Doch kaum entfernt sich Banquo von Macbeth, verfügt letzterer, der Gefahr, die der tugendhafte Banquo für ihn darstellt, bewusst, dass dieser und sein Sohn Fleance von zwei gedungenen Mördern umgebracht werden sollen.</p>	
<p>III, II – Lady Macbeth ist bedrückt, denn das für sich selbst und Macbeth erhoffte Glück ist ausgeblieben. Sie versucht, in den besessenen Geist ihres Gatten einzudringen und ihn zu beruhigen, indem sie ihn zum Frohsinn ermuntert. Doch Macbeth ist verängstigt, seine Gedanken eilen unentwegt zu Banquo. Er macht Anspielungen auf die Notwendigkeit weiterer Morde.</p>	II, I-II
<p>III, III – <u>Abseits des Schlosses</u> gesellt sich ein dritter, von Macbeth gesandter Häscher den anderen beiden Männern zu, die Banquo und Fleance im Dunkeln auflauern. Sie erdolchen Banquo, doch Fleance gelingt es, sich in Sicherheit zu bringen.</p>	II, III-IV
<p>III, IV – <u>Im Schloss</u>: Während Macbeth und seine Lady Gäste zu einem Fest empfangen, erfährt dieser von einem der Mörder, dass Banquo zwar tot, Fleance aber entkommen ist. Er kehrt an die Tafel zurück und kommentiert Banquos Fehlen. Da erscheint ihm dessen Geist, den nur er sieht und der sich auf den Platz setzt, der eigentlich dem Hausherrn vorbehalten ist. Lady Macbeth versucht, ihren Mann zu besänftigen und der allgemeinen Unruhe Einhalt zu gebieten. Doch das Gespenst erscheint erneut, so dass Macbeth zusammenbricht. Nachdem das Gespenst zum zweiten Mal verschwunden ist, beendet Lady Macbeth eilig das Fest. Macbeth will sich wieder Rat bei den Hexen holen: Er will jedes Hindernis aus dem Weg räumen.</p>	II, V-VII
<p>III, V – <u>In der Heide</u>: Hekate, die Herrin aller Hexen, ist aufgebracht, weil sie nicht zu dem Treffen mit Macbeth hinzugezogen worden war. Die Hexen sollen ihn am Morgen des folgenden Tages empfangen. Hekate kündigt seinen Ruin an.</p>	
<p>III, VI – Lennox untersucht die jüngsten Ereignisse: Alle Indizien verweisen auf Macbeth. Dieser macht Macduff in einer Botschaft Vorwürfe, weil er nicht zum Fest erschienen sei. Doch Macduff hat sich nach England abgesetzt, um Truppen gegen Macbeth zu sammeln. Der Widerstand gegen den neuen König wächst.</p>	

<p>IV, I – <u>In der Heide</u> brauen die Hexen einen Zaubertrank. Als Macbeth eintrifft, erklären sie sich bereit, auf seine Fragen zu antworten. Es kommt zum Defilee dreier Erscheinungen: ein bewaffnetes Haupt (Macbeth solle sich vor Macduff in Acht nehmen), ein blutiges Kind (kein Mensch, „der von einer Frau geboren sei“, könne ihm etwas antun) und ein gekröntes Kind mit einem Baum in der Hand (solange der Wald von Birnan nicht den Hügel von Dunsinane hinaufsteige, sei sein Leben sicher). Macbeth befragt die Hexen nach Banquos Nachkommen: Als Antwort ziehen acht Könige, von Banquos Geist geführt, vorbei (es handelt sich um die Dynastie der Stuarts, von Robert II. zu Jakob VI. von Schottland bzw. Jakob I. von England). Die Hexen verschwinden; Lennox trifft mit der Nachricht ein, dass Macduff nach England geflohen sei. Da beschließt Macbeth, seine gesamte Familie auszurotten.</p>	<p>III, I-IV</p>
<p>IV, II – <u>Auf Macduffs Burg in Fife</u>: Ross versucht Lady Macduff, die es nicht fassen kann, dass ihr Mann sie verlassen hat, zu erklären, warum dieser Hals über Kopf nach England aufgebrochen sei. Ein Fremder warnt sie: Sie solle sich unverzüglich in Sicherheit bringen. Doch da sind die von Macbeth gedungenen Mörder schon ins Burginnere eingedrungen und töten Lady Macduff und ihren kleinen Sohn.</p>	
<p>IV, III – <u>Auf der Burg des Königs von England</u>: Macduff schildert Macbeths Schreckensherrschaft. Malcolm stellt Macduffs politische Aufrichtigkeit und seine Loyalität gegenüber Schottlands Schicksal auf die Probe: Dieser erklärt sich bereit, einen Überfall auf Macbeth anzuführen. Ross bringt die Nachricht, dass Macduffs Familie Opfer eines Massakers geworden ist: Die Stunde für einen Angriff auf Macbeth ist gekommen.</p>	<p>~IV, I</p>
<p>V, I – <u>Auf Burg Dunsinane</u> beobachten ein Arzt und eine Vertraute heimlich die schlafwandelnde Lady Macbeth: Sie reibt sich die Hände, als wolle sie diese von einem unauslöschlichen Blutfleck bereinigen; bevor sie in ihr Schlafgemach zurückkehrt, macht sie Anspielungen auf den Tod von Duncan, Banquo und Macduffs Frau. Der Arzt erklärt sich außerstande, diesen Fall zu kurieren.</p>	<p>IV, III-IV</p>
<p>V, II – <u>In der Nähe des Waldes von Birnan</u> warten die schottischen Rebellen darauf, sich den englischen Truppen von Malcolm anzuschließen. Stimmen werden laut, dass Macbeth allmählich verzweifelt und von den seinen verlassen werde.</p>	<p>IV, I-II</p>
<p>V, III – <u>Auf Burg Dunsinane</u> klammert sich der zu Gewaltausbrüchen neigende Macbeth verzweifelt an die Prophezeiungen der Hexen. Die Diagnose, die der Arzt für Lady Macbeth stellt, spendet ihm auch keinen Trost; vielmehr bittet er diesen, ein Heilmittel gegen die entsetzliche Lage zu finden, in der sich Schottland befindet.</p>	<p>IV, v</p>
<p>V, IV – Malcolm befiehlt dem englischen und schottischen Heer, im <u>Wald von Birnan</u> Zweige zu schlagen und sich dahinter zu verbergen; das soll über die wirkliche Zahl der Soldaten hinwegtäuschen. Zuversichtlich marschieren diese auf Dunsinane los.</p>	<p>IV, VIII</p>

<p>V, v – <u>In der Burg</u> bereitet sich Macbeth auf die Belagerung vor, gegen die er sich zur Wehr setzen will. Da erfährt er, dass Lady Macbeth tot ist. Erschüttert über die Leere, die jetzt in seinem Inneren herrscht, erhält er dann die Nachricht, dass der Wald von Birnan sich auf Dusinane zu bewege. Im Bewusstsein, dass nun alles verloren ist, beschließt er, im Kampf zu sterben.</p>	<p>IV, v-VII</p>
<p>V, VI-VII – <u>Vor der Burg</u> entflammt die Schlacht. Macbeth wird umzingelt, tötet im Gefecht aber den Sohn des englischen Armeegenerals. Während die Verteidigung der Burg zusammenbricht, fordert Macduff ihn zum Duell: Macbeth erklärt, er sei den Angriffen von Menschen, die von einer Frau geboren sind, gegenüber unverletzlich. Daraufhin setzt Macduff ihn in Kenntnis, dass er nicht von einer Frau geboren sei, weil er mit einem Kaiserschnitt zur Welt gekommen sei. Macbeth stirbt im Zweikampf. Macduff zeigt dem Heer seinen abgetrennten Kopf, und der zum König ausgerufene Malcolm gelobt, Schottland wieder Frieden und Ordnung zu verleihen.</p>	<p>IV, VIII -X</p>

Anhang 2

F. M. PIAVE - G. VERDI, *Macbeth* (1847, rev. 1865): Finale I = Akt I, XVIII-XIX

	AFFEKT	TEXT (in Verdis Vertonung)	TEMPO/ FORM	MUSIKALISCHE HAUPTEFFEKTE
0	Erregung	<p>Scena XVIII (MACDUFF, BANCO)</p> <p>MACD. Orrore! orrore! orrore! BANCO Che avvenne mai? MACD. Là dentro contemplate voi stesso... io dir nol posso! Correte!... olà!... tutti correte! tutti! (Banco entra precipitoso nelle stanze del Re.) O delitto! o delitto! o tradimento!</p> <p>Scena XIX (MACBETH, LADY MACBETH, MALCOLM, MACDUFF, BANCO, servi)</p> <p>LADY, MACB. Qual subito scompiglio! BANCO Oh noi perduti! Tutti Che fu? parlate! che seguì di strano? BANCO È morto assassinato il re Duncano!!</p>	<p>scena</p> <p>Allegro agitato</p>	<p>fiieberhafte Aufregung in Stimmen und Orchester: sich überschlagende Rhythmen, abgehackte Phrasen</p>
1	Bestürzung und Ver- wünschung	<p>(Stupore universale)</p> <p>Tutti Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti nel tuo grembo l'intero creato; sull'ignoto assassino esecrato le tue fiamme discendano, o ciel.</p>	<p>Largo concertato</p> <p>Adagio</p>	<p>Stimmen und Orchester fff „a tutta forza“ (mit aller Kraft)</p>
2	Gebet	<p>(a) O gran Dio, che ne' cuori penètri, tu ne assisti, in te solo fidiamo, da te lume, consiglio cerchiamo a squarciar delle tènebre il vell!</p> <p>(b)</p> <p>(c) O gran Dio, che ne' cuori penètri, tu ne assisti, in te solo fidiamo, a squarciar delle tènebre il vell!</p>	<p>↓</p>	<p>nur Stimmen ppp („a cappella“)</p> <p>Pauken: Trauer- marschrhythmus</p> <p>↓</p>
3	Anrufung und Verabscheuung	<p>L'ira tua formidabile e pronta colga l'empio, o fatal punitor. E vi stampa sul volto l'impronta che stampasti sul primo uccisor.</p> <p>Colga l'empio, o fatal punitor. E vi stampa sul volto l'impronta che stampasti sul primo uccisor.</p>	<p>Grandioso</p> <p>↓</p>	<p>groundswell 1 laut brausendes Orchester; Crescendo mit Beckenschlägen und Trommelwirbeln</p> <p>groundswell 2 Crescendo mit Beckenschlägen und Trommelwirbeln</p>
4	abschlie- ßende Schmäh- rede	<p>Sul primo uccisor, sul primo uccisor, che stampasti sul primo uccisor. Gran Dio, in te fidiam.</p>	<p>stretto</p> <p>Allegro</p>	<p>Stimmen und Orchester fff „a tutta forza“ (mit aller Kraft)</p>

Anhang 3

S. CAMMARANO - G. DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor* (1835): Finale I = Teil II, Akt I, VI

AFFEKT	TEXT (in Donizettis Vertonung)	TEMPO/ FORM	MUSIKALISCHE HAUPTEFFEKTE
<p>plötzlicher Umschwung</p> <p>Verwirrung</p>	<p>Scena VI (EDGARDO e detti)</p> <p>EDGARDO Edgardo. <i>(Con voce ed atteggiamento terribile ... ravolto in un gran mantello da viaggio,...)</i></p> <p><i>Gli altri</i> Edgardo!...</p> <p>LUCIA Oh fulmine!... <i>(Cade tramortita.)</i></p> <p><i>Gli altri</i> Oh terror! <i>(Lo scompiglio è universale. Alisa ... solleva Lucia e l'adagia su una seggiola.)</i></p>	<p>Tempo d'attacco</p> <p>Allegro mosso</p> <p>↓</p>	<p><i>feieberhafte Aufregung in Stimmen und Orchester: sich überschlagende Rhythmen, abgebackte Phrasen</i></p>
<p>Tableau vivant</p> <p>Bestürzung</p> <p>↓</p> <p>panische Angst</p>	<p>EDGARDO (Chi mi frena in tal momento?... Chi troncò dell'ire il corso? Il suo duolo, il suo spavento son la prova d'un rimorso!... Ma, qual rosa inaridita, ella sta fra morte e vital!... Io son vinto... son commosso... T'amo, ingrata, t'amo ancor!)</p> <p>ENRICO <i>(Chi rattiene il mio furore, e la man che al brando corse? Della misera in favore nel mio petto un grido sorse! È mio sangue! io l'ho tradita! Ella sta fra morte e vital!... Ahi, che spegnere non posso un rimorso nel mio cor!)</i></p> <hr/> <p>+ LUCIA <i>(riavendosi)</i> (Io sperai che a me la vita tronca avesse il mio spavento... Ma la morte non m'aita... Vivo ancor per mio tormento! – Da' miei lumi cadde il velo... Mi tradi la terra e il cielo!... Vorrei pianger, ma non posso... Ah, mi manca il pianto ancor!)</p> <hr/> <p>+ RAIMONDO <i>(Qual terribile momento!... Più formar non so parole!... Densa nube di spavento par che copra i rai del sole! – Come rosa inaridita ella sta fra morte e vital!... Chi per lei non è commosso ha di tigre in petto il cor.)</i></p> <hr/> <p>Tutti [+ARTURO, ALINA, NORMANNO, coro] die vorigen Strophen]</p>	<p>Largo concertato</p> <p>Larghetto</p> <p>↓</p> <p>↓</p>	<p><i>Duett (Tenor+Bariton); Pizzicato-Begleitung; nur wenige Verdopplungen durch Bläser</i></p> <p><i>Doppelduett (Sopran+ Bass / Tenor+Bariton); Pizzicato-Begleitung; die Holzbläser verdoppeln Lucias Gesangspart</i></p> <p>groundswell 1 + 2 <i>Hauptmelodie: Edgardo+Lucia; 'Crescendo' → Becken- schlag und Trommelwirbel</i></p>
<p>Wiedererlangung des Bewusstseins</p>	<p>ENRICO T'allontana, sciagurato... o il tuo sangue fia versato...</p>	<p>Tempo di mezzo</p>	