Die Tadolini-Story

Verdi und die ideale Stimme für Lady Macbeth

Herbert Büttiker

«Die Tadolini hat zu grosse Qualitäten für diese Partie! Ihr werdet das für absurd halten, aber das ist es nicht. Die Tadolini hat eine schöne, gute Erscheinung, und ich möchte die Lady Macbeth hässlich und böse haben. Die Tadolini singt vollendet, und ich möchte, dass die Lady nicht singt. Die Tadolini hat eine klare, reine, kräftige Stimme, und ich möchte für die Lady eine rauhe, erstickte, hohle Stimme haben. Die Stimme der Tadolini hat etwas Engelhaftes, ich aber möche, dass die Stimme der Lady etwas Teuflisches hat.»[1]

Im Zusammenhang mit Giuseppe Verdis 1847 für Florenz komponierter Oper «Macbeth» ist das Briefzitat zur Besetzung der weiblichen Hauptpartie eine prominente Quelle. Aber wie ist sie zu bewerten, was für Folgerungen lassen sich für die musikalische Interpretation dieser hoch anspruchsvollen Partie ziehen?

Zahlreiche Briefdokumente zeigen, dass Giuseppe Verdi «Macbeth» nicht als eine weitere Oper seiner «Galeeren-Jahre» betrachtete, sondern als neue Herausforderung und dramatisches Neuland. Seine Äusserungen über das Shakespeare-Drama als «eine der grössten Schöpfungen des menschlichen Geistes» sind berühmt, ebenso seine Anweisungen an die Protagonisten, dem Dichter mehr zu dienen als dem Komponisten. Ein äusseres Signal für das offenbar tief empfundene Gefühl, mit diesem Werk eine Schwelle überschritten zu haben, war die Widmung des «Macbeth» an seinen Schwiegervater und Gönner der frühen Jahre, Antonio Barezzi, dem er alles zu verdanken hatte.

Die Neuartigkeit des «Macbeth» wird zurecht in der innigen Verbindung des dramatischen Geschehens und der «Parola Scenica», dem Dialog also, mit dem musikalischen Text gesehen. Eine weitere Eigenheit, worauf Verdi ebenfalls den Finger legte, ist die Phantastik des Sujets, die das italienisch-romantische Melodramma, das sich eben historisch realistische Stoffe und nicht Mythen und Märchen vornahm, so kaum kannte. Für die Ausnahme sorgte Verdi freilich schon mit Opern vor «Macbeth». Das Sujet sei weder «politico», noch «religioso», sondern «fantastico».[2] Die Sphäre des Numinosen gehörte schon mit «Nabucco» – der Blitz, der den Tyrannen mit Wahnsinn schlägt und später die Götzenstatue zertrümmert – zum Grundbestand seiner Dramaturgie (und es gehörte, wie noch die «Voix du ciel» in «Don Carlos» zeigt, zum Grundbstand von Verdis Dramatik überhaupt). Die geisterhafte Erscheinung gibt es, eindrücklich komponiert, schon in «I due Foscari», und Chöre der Geister und Dämonen in dramatisch bestimmender Funktion schon in «Giovanna d'Arco».

Das Phantastische kam mit Shakespeare nicht grundsätzlich neu in Verdis Dramatik, aber mit den Prophezeiungen der Hexen in der Introduzione, mit dem Auftreten von Bancos Geist im Finale des zweiten Aktes und der breit angelegten Phantasmagorie des dritten erhielt dieses antirealistische Element konzisere, weitläufigere und vielschichtigere, man könnte auch sagen poetisch blühendere Form. Dies sprach Verdi offensichtlich in besonderem Masse an und gehört sicher mit zum besonderen Enthusiasmus, mit dem er sich an dieses Werk machte.

Die Frage der Besetzung

Interessant ist, dass dieser Enthusiasmus sich nicht bedingungslos Bahn brach, sondern auch mit kühler Berechnung einer erfolgreichen Realisierung abgewogen wurde. Es ging in den Verhandlungen zunächst um eine Oper für Florenz ohne bestimmtes Sujet. Die Wahl zwischen Schillers «Räubern», Grillparzers «Die Ahnfrau» und «Macbeth» hing für Verdi davon ab, welche Protagonisten er zur Verfügung haben würde, und «Macbeth» wurde zum Favoriten, weil das Stück ohne grosse Tenorpartie zu realisieren war. Trotzdem: von einer negativen Selektion kann natürlich nicht die Rede sein: Verdi hatte viele Pläne im Kopf, aber er steuert ziemlich gezielt auf das «Macbeth-Projekt» zu, als sich in Florenz die Möglichkeit anbahnte, es zu realisieren. Er verwendet alle Energie darauf, die Beteiligten auf ein besonderes Abenteuer vorzubereiten.

---

[1] Verdi an Salvatore Camarano, 23, 11. 1847 (Copialettere, S. 61 f.)
[2] Verdi an Alessandro Lanari , 19. 8. 1846 (Copialettere S. 25 f.)

Während Verdi für die Titelpartie den Bariton bekam, den er für den einzig Richtigen hielt, lief es für die Besetzung der Lady mit Marianna Barbieri Nini auf die zweite Wahl hinaus. Die favorisierte Sofia Loewe stand krankheitshalber nicht zur Verfügung.[3] Barbieri Nini hatte schon die Rolle der Lucrezia in «I due Foscari» kreiert – eine Frau, die sich wie eine Tigerin für ihren in Ungnade gefallenen Mann wehrt – und sang später auch in der Uraufführung von «Il Corsaro». Die Korrespondenz mit ihr bietet denselben Eindruck wie die umfangreichere mit dem Bariton der Titelpartie. Nicht die stimmlichen Fähigkeiten allein waren für die Aufgabe entscheidend, sondern auch die darstellerischen und ganz grundsätzlich der Typ. «Varesi ist heute der einzige Künstler in Italien, der die Partie, die ich im Sinne habe, ausführen kann, und zwar wegen seiner Art zu singen, wegen seines Ausdrucks und auch wegen seiner Erscheinung, heisst es im Brief an den Impresario Alessandro Lanari.[4] Er solle «die Situation und die Worte gut studieren, die Musik kommt von selbst», schreibt er im langen Brief mit spezifischen Hinweisen an den Sänger, aber auch: «Achte wohl auf die Bezeichnungen, auf die Akzente bei pp und f..., die in den Noten stehen.»[5]

Und bezüglich der Lady Macbeth richtete sich Verdi mit folgenden Worten an Marianna Barbierei Nini:

«Ich habe versucht, […] Musik zu machen , die so gut ich es vermochte, an das Wort und an die Situation gebunden ist; und ich wünsche, dass die Künstler diese meine Idee genau verstehen, ich wünsche also, dass die Künstler mehr dem Dichter als dem Komponisten dienen.»[6]

Verdis Forderung wurde erfüllt. Varesi wurde engagiert, und noch vor Probenbeginn beginnt eine intenisve Arbeit des Komponisten mit dem Sänger, wobei die schriftlichen Zeugnisse selbstverständlich nur die Zeit vor Probenbeginn vor Ort betreffen. Die Intensität, ja Masslosigkeit von Verdis Arbeit mit den Sängern im Falle des «Macbeth» ist jedoch legendär.

Ästhetik und Diplomatie

Wenn heute das Neuartige der Oper in Bezug auf den Gessangsstil in den Blick genommen wird, rückt nicht die Titelpartie, sondern die der Lady Macbeth in den Fokus. Grund für diese weder durch Verdi noch die Sache selber begründete Asymmetrie ist die eingangs zitierte und in Texten über «Macbeth» stets präsente Äusserung des Komponisten, die in geradezu provokativer Zuspitzung eine sozusagen «schlechte» Sängerin für diese Rolle verlangt. Er rät der Direktion der Oper in Neapel, die «Macbeth» 1848 aufs Programm setzte, davon ab, Eugenia Tadolini für die Rolle der Lady Macbeth zu verpflichten. Eigentlich hatte er eine hohe Meinung von dieser Künstlerin – wenigstens was die Jahre vor diesem eigenartigen Lob betrifft, das ja nun dazu diente, die Sängerin wegzukomplimentieren. Für die Inszenierung des «Ernani» 1844 hatte er Eugenia Tadolini vorgeschlagen, und im Zusammenhang mit «Alzira» schreibt er: «Wenn die Tadolini auf der Liste der Truppe steht, wähle ich ohne jeden Zweifel sie.»[7]

Die Zeugnisse belegen Verdis Bemühen, die Protagonisten auf ein Projekt einzuschwören, das ihnen mehr gestalterische Aneignung verlangt als üblich und auch neue. Allerdings gibt es keine ähnlich drastische Formulierung zu den stimmlichen Voraussetzungen wie die zitierte bezüglich der Tadolini. Das macht sie suspekt, und Christian Springer weist mit der Bemerkung, Verdis Ablehnung habe möglicherweise mit stimmlichen Problemen der Sopranistin zu tun, auf eine mögliche Antwort. Er zitiert die allerdings nicht datierte Äusserung von Gaetano Donizetti über Eugenia Tadolini, sie klinge wie eine alte Zikade. Tatsache ist, dass ihre Karriere, die eng mit Bellini, Donizetti und Pacini verbunden war, 1847 über dem Zenit war. 1848 verabschiedete sie sich von der Scala, 1851 nahm sie, 43-jährig, in Neapel von der Bühne Abschied.

---

[3] Sophie Loewe war vermutlich schon die von Verdi ins Auge gefasste Abigaille im «Nabucco» der Uraufführung (die dann Giuseppina Strepponi sang), dann kreierte sie die Elvira in «Ernani» (mit Auseinandersetzungen wegen des Finales, das ihr nicht gefiel) und die Odabella in «Attila» (in derselben Saison 1846 sang sie in Venedig auch in «Giovanna d'Arco» und wieder «Ernani»). Die Verwandtschaft der Rollen der Lady, vor allem was ihre erste Arie betrifft, mit der machtgierig hochfahrenden Abigail und mit Odabella, der Mörderin Attilas, liegt auf der Hand. Dass Verdi sie in der Rolle der Lady Macbeth sah, verwundert deshalb nicht. (Springer, S. 69 f.)

[4] Verdi an Alessandro Lanari, 19. 8. 1845 (Copialettere S. 25)

[5] Verdi an Felice Varesi, 7. 1. 1847 (Abbiati 1, S. 661)

[6] Verdi an Barbieri Nini, 2. 1. 1847 (siehe Springer S. 120) .

[7] Verdi an Salvatore Cammarano, 27. 5. 1845, (Abbiati I. S. 552)

Ob dem so ist, oder es schlicht um den künstlerischen Typus ging, dem Verdi den Charakter einer Lady Macbeth nicht zutraute, sei dahin gestellt. Zu bedenken ist vor allem, dass sein Statement in der privaten Korrespondenz auftauchte und gerade nicht der Einstudierung der Partie diente wie die Briefe an Varesi oder Barbieri, sondern der diplomatischen Verhandlung über eine Besetzungsfrage. Verdi versuchte nicht nur dem Theater (Adressat war Salvatore Cammarano), sondern auch der Sängerin selber die Sache auszureden: «Unterbreitet diese Gedankengänge der Impresa, dem Maestro Mercadante [...] und der Tadolini selbst.»

Ausdrucksfähigkeit nach Noten

Hätte Verdi seiner Wunschbesetzung für die Partie die Mitteilung zukommen lassen, sie sei ausreichend hässlich, ihr rauhe, hohlen und erstickte Stimme sei gerade ideal für die Interpretation der Lady Macbeth? Es spricht einiges für sich, dass wir es in dieser Drastik nicht nur mit einer ästhetischen Vorstellung zu tun haben, sondern mit Diplomatie. Die Frage ist, an welche stimmlichen Mittel des Ausdrucks Verdi in seiner dem Wort und der Situation dienenden Musik denkt. Zunächst lässt sich festhalten, dass einzig der Brief, den die Lady liest, nicht in Noten gesetzt ist und nicht gesungen wird. Alle weitere Textbehandlung folgt im Rahmen einer musikalischen Notation und musikalischen Struktur. Arioses Rezitativ ist konstitutiv, daneben aber auch Arie und Cabaletta, die sich im virtuos-dramatischen Anspruch nicht grundsätzlich etwa von derjenigen der Abigail in «Nabucco» unterscheiden.

Sotto voce, con voce soffocata, misterioso, cupo, spaventato, con voce spiegata, con forza, con slancio, risoluto – auffällig sind in der Partitur des «Macbeth» die zahlreichen Angaben neben den üblichen dynamischen Zeichen und den Tempo-Charakteren wie «Allegro Maestoso» für die Cabaletta der Lady. Anderseits ist einzig ein kurzes Rezitativ, der Befehl des Macbeth an den Diener («Sappia la mia sposa») zu Beginn der «Gran Scena e Duetto» mit der Anweisung «parlante» versehen. Es ist ein syllabisches Rezitativ in Achteln, und parlante bedeutet wohl, dass die Notenwerte rhythmisch frei behandelt werden können. Man könnte daraus umgekehrt schliessen, dass alles weitere zwar klanglich differenziert, aber doch instrumental-sängerisch den Notenwerten folgend zu gestalten ist (Rhythmus, Intonation).

Alles in allem müsste somit auch für «Macbeth» von einer opernspezifischen, sängerischen Art der Deklamation gesprochen werden, die es immer auch mit Noten, mit Tonhöhe und Rhythmus, zu tun hat. Dass Verdi in diesem Rahmen eine Erweiterung des Ausdrucks vorschwebte ist offensichtlich und in der intensiven Verbindung des Sängerischen mit Szene und Verkörperung des Bühnencharakters begründet. Es gilt wohl weniger das Verdikt «nicht singen», als die Forderung nach maximaler Ausdrucksfähigkeit des Gesangs, mit anderen Worten Stimmfarbe, Akzentuierung und dynamische Flexibilität und sängerisch-darstellerische Intensität nach Noten ins Spiel bringen zu können.

Eine Bemerkung Verdis in einem Brief an Camille Escudier im Zusammenhang mit der Aufführung der überarbeiteten Fassung des «Macbeth» in Paris im Jahr 1865 ist aufschlussreich. Es geht hier um die Nachtwandelszene. Verdi geht von Erfahrungen mit dem Shakespeare-Stück auf der Schauspielbühne aus. Darauf hat er sich schon bei der Uraufführung in Florenz berufen, als er darauf hinweist, er habe in London gesehen (wo man seinen Shakespeare ja kenne), wie die Regie Bancos Geist in Szene zu setzen habe. Hier nun spricht er über die Schauspielerin Adelaide Ristori. Wer sie gesehen habe, «wisse, dass man nur wenige Gesten machen dürfe». Bemerkenswert ist dann besonders folgender Hinweis:

«Die Ristori gab ein Röcheln von sich: ein Todesröcheln. In der Oper darf und kann man das nicht machen; ebenso, wie man im letzten Akt der ‹Traviata› nicht husten darf; und wie man bei ‹scherzo od è follia› im ‹Maskenball› nicht lachen darf. Dafür gibt es die Klage des Englischhorns, das das Röcheln bestens ersetzt und poetischer ist. Man muss [sie Szene] mit grösster Einfachheit und mit hohler Stimme singen (es handelt sich um eine Sterbende), ohne dass die Stimme jedoch jemals wie bei einem Bauchredner klingt. Es gibt einige Stellen, an denen die Stimme voll ertönen kann, aber das darf nur für ganz kurze Augenblicke sein, die in der Partitur angegeben sind. Für den Effekt und den Schrecken, den das Stück erzeugen soll, braucht man eine totengleiche Erscheinung, wenige Gesten, langsame Bewegungen, eine hohle Stimme, Ausdruck etc. etc.»[8]

Literatur
Christian Springer, Verdi und die Interpreten seiner Zeit, Verlag Holzhausen, Wien 200
I coppialettere die Giuseppe Verdi, Arnaldo Forni Editore, Milano 1913
Franco Abbiati, Giuseppe Verdi, Riccordi, Milano 1959)

[8] Verdi an Camille Escudie, 11. 3. 1865, (Siehe Springer, S. 133)