

ponisten zu seiner bis dahin eindringlichsten und zwingendsten Charaktergestaltung inspirierte.

Die beiden Arien der Lady im ersten und vierten Akt – die im zweiten wurde bei der Neufassung 1865 nachkomponiert – umreißen gleichsam die extremen Grenzsituationen ihres Daseins: grenzenlose Selbstüberhebung und tiefste seelische Zerrüttung. Mit weit ausgreifender melodischer Geste werden in ihrer Auftrittsarie unbändiger Ehrgeiz und leidenschaftlich aufbegehrender Stolz in einprägsame musikalische Gestalt gefaßt. Nach wenigen Takten steht die Lady in dieser Arie vor dem Hörer als ein großer, von unbezähmbaren Leidenschaften durchglühter Charakter, den eben die Gewalt dieser Leidenschaften zu Ruchlosigkeit, maßloser Hybris und schließlich ins Verderben treibt. Dieses Verderben hat sich erfüllt im unheimlichen Wahnsinn der großen Nachwandelsszene; hier bewahrt ihr Charakter doch auch bei aller heillosen Zerstörung eine dämonische Größe. Man kann die psychologische Meisterschaft Verdis nicht genug bewundern, mit der es ihm gelang, trotz fast klinischer Genauigkeit in der Erfassung der Symptome geistiger Zerrüttung die Zeichnung der Lady dennoch vor einem Absinken in peinlichen Naturalismus zu bewahren. Diese in jeder Hinsicht ungewöhnliche Szene, die wohl schon Verdi selbst als eigentliches Zentrum des Werkes empfand und an der er bei der späteren Überarbeitung der Oper keine Note änderte, ordnet sich einem traditionellen Formschema nicht mehr unter. Bewundernswert ist die kompositorische Ökonomie, mit der Verdi im ersten Teil dieser Szene die „Charakterbegleitung“ ganz aus der Durchführung zweier hartnäckig beibehaltener, scharf geprägter und stark gegeneinander kontrastierender Instrumentalmotive gewinnt: einem chromatisch aufsteigenden der Celli und einem antwortenden Seufzer des Englischhorns. Das Festhalten dieser Motive die ganze Szene hindurch suggeriert zwingend die monomani-sche Fixierung der Lady auf den Gedanken an ihre Schuld.

Es gibt im „Macbeth“ eine weitere Szene von vergleichbar abgründiger, letzte seelische Tiefen auslotender musikdramatischer Kunst: das Duett Lady – Macbeth des ersten Aktes, unmittelbar nach der Ermordung Duncans. Hier werden der von seinem Gewissen gefolterte Macbeth und die ihn beschwich-

tigende, ihren Triumph nur schlecht verbergende Lady einander musikalisch gegenübergestellt. Die mühsam und schwer sich aufrichtende Kantilene Macbeths kontrapunktiert die infamen Staccato-Koloraturen der Lady. Ein großer Wurf ist auch die Bankettszene mit dem Trinklied der Lady (Finale II): eine für Verdi typische Szene, in der eine temperamentvolle, aber situationsmäßig „neutrale“ Tanzmusik – hier eine unheimlich-ungemütliche Polonaise – als stärkster Gegensatz gegen ein grausiges Geschehen gesetzt ist. Suggestiv wirkt die Erscheinung Banquos und nahezu gespenstisch die Wiederaufnahme des Trinkliedes unmittelbar danach. Und überlegene Meisterschaft verrät der Aufbau des abschließenden Ensembles, das sich aus Macbeths gedämpfte ohnmächtigem Stöhnen entwickelt und schärfste dynamische Kontraste hart gegeneinander setzt. Hervorhebung verdient auch die eindrucksvolle Introduction des ersten Aktes mit den in eine ganz fahl-unwirkliche Atmosphäre getauchten drei Prophezeiungen der Hexen – Verdi macht aus den drei Hexen Shakespeares drei Chöre –, von denen zwei sofort in Erfüllung gehen, während die eine noch offene in Macbeth eine bange, beklemmende Erwartung hervorruft, die sich im folgenden Duett mit Banquo in merkwürdig gedrückter, engschrittiger Melodik äußert. Hingewiesen sei des weiteren auf die große Szene der Erscheinungen im dritten Akt, in der Macbeth mit Hilfe der Hexen einen Blick in die Zukunft tut. Sie ist eine Art italienische Wolfsschluchtszene, die ihre grausige Atmosphäre vorwiegend aus verminderten Septakkorden bezieht. Das ganze letzte Finale hat Verdi 1865 neu geschrieben. Seinem Verleger Escudier teilt er darüber mit: „Sie werden lachen, wenn Sie hören, daß ich für die Schlacht eine Fuge geschrieben habe!!!! Eine Fuge? – – – Ich, der ich alles hasse, was nach Schule riecht, und es ist wohl dreißig Jahre her, daß ich eine schrieb!!!! Aber ich sagen, daß diese musikalische Form in dem Stück angebracht ist. Das Durcheinanderlaufen, das die Themen und Gegenthemen hervorbringen, der Zusammenprall der Dissonanzen, der Lärm usw. können wohl hinreichend den Eindruck einer Schlacht vermitteln ...“ So verwandelte der Komponist die ursprünglich farblos schematische Schlachtmusik in eine Nummer, die ein Novum in ihrer Art bildet.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie  
Chefdirigent: Jörg-Peter Weiale – Spielzeit 1987/88  
Redaktion: Dipl.-Phil. Sabine Grosse  
Reproduktionen: Erwin Döring  
Verwendete Literatur: Ernst Krause, Oper von A–Z, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1969; Horst Seeger, Musiklexikon, DVfM, Leipzig, 1966; Musikgeschichte – Ein Grundriß, Teil II, DVfM, Leipzig, 1985; Wolfgang

Marggraf, Giuseppe Verdi, DVfM, Leipzig, 1982; Wolfgang Seifert, Giuseppe Verdi, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1955; Herbert Gerigk, Giuseppe Verdi, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 1932.

Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 3,5 JtG 009-32-88  
EVP –,50 M