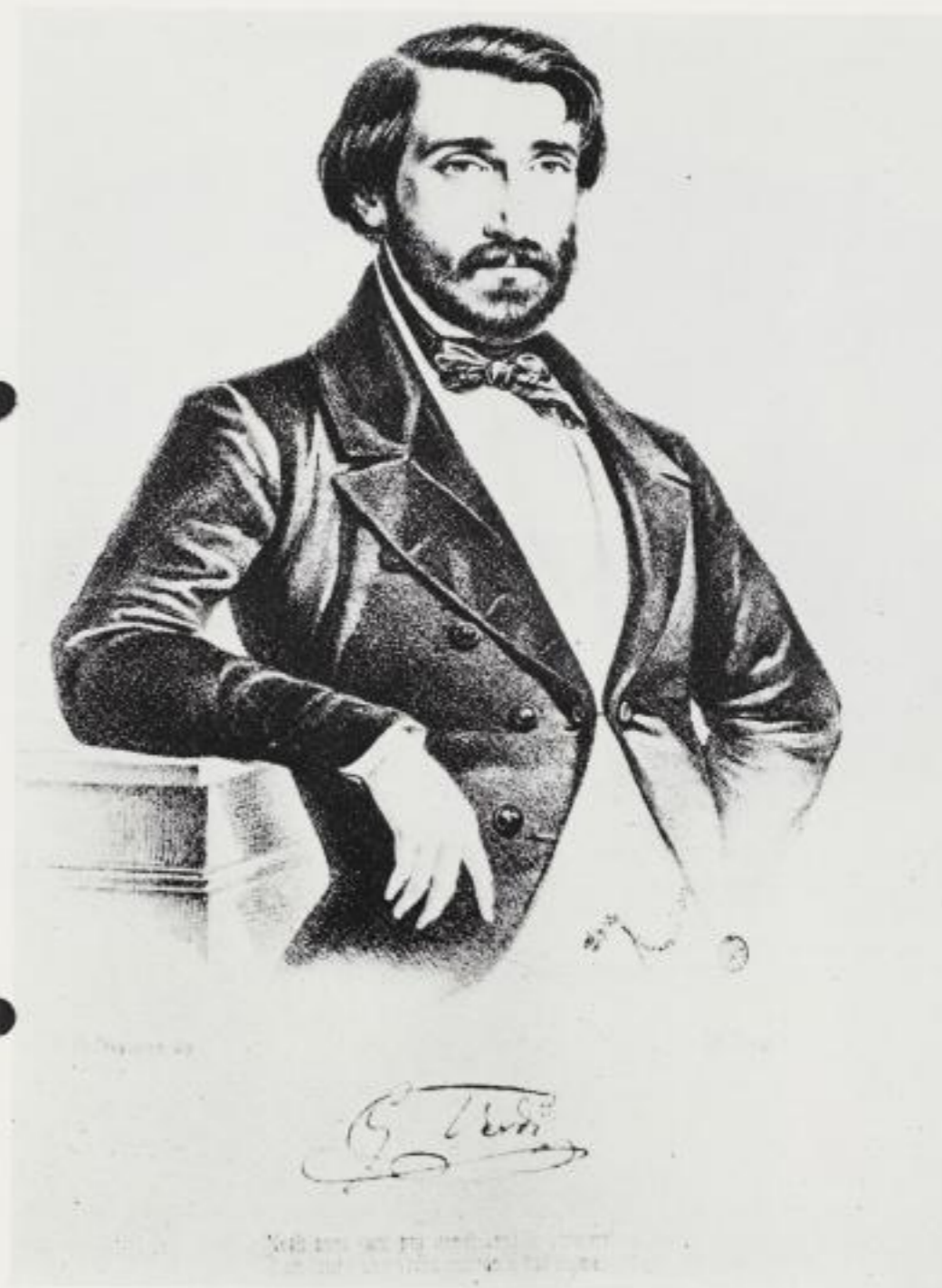




8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1987/88



*Dresdner
Musikfestspiele*
1988



Giuseppe Verdi um 1847



„Macbeth“, Titelblatt der Erstausgabe, 1847

8.
**AUSSERORDENTLICHES
 KONZERT**

Festsaal des Kulturpalastes Dresden
 Sonnabend, den 4. Juni 1988, 19.30 Uhr
 Sonntag, den 5. Juni 1988, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

MACBETH

Oper in 4 Akten

Text von Francesco Maria Piave
 nach dem gleichnamigen Drama von
 William Shakespeare

MUSIK VON GIUSEPPE VERDI

(1813–1901)

Konzertante Aufführung in italienischer
 Sprache nach der Pariser Fassung von 1865

Musikalische Leitung: Aldo Ceccato, Italien

Zum 175. Geburtstag Giuseppe Verdis
 am 10. Oktober 1988

Das Konzert wird von Radio DDR II aufge-
 zeichnet und am 25. Juni 1988, 19.45 Uhr, über-
 tragen sowie zur Übernahme für ausländische
 Rundfunkstationen mitgeschnitten.

| | | |
|--|---|--|
| Macbeth | } Feldherren des Königs Duncan von Schottland | Barry Anderson, Italien, Bariton |
| Banquo | | Stefan Elenkow, VR Bulgarien, Baß |
| Lady Macbeth | | Maria Noto, Italien, Sopran |
| Kammerfrau der Lady Macbeth | | Helga Termer, Dresden, Sopran |
| Macduff, ein schottischer Edler | | Ionel Voineag, SR Rumänien, Tenor |
| Malcolm, Duncans Sohn | | Helmut Klotz, Leipzig, Tenor |
| Diener, Mörder, 1. Erscheinung, Arzt, Herold | | René Pape, Dresden, Baß |
| 2. und 3. Erscheinung | | Mitglieder des Philharmonischen Kinderchores Dresden |
| Hexen, Abgesandte des Königs, Schottische Edle und Flüchtlinge, Mörder, englische Soldaten, Barden, Geister der Luft | | Philharmonischer Chor Dresden Einstudierung: Matthias Geissler Prager Männerchor Einstudierung: Milan Malý Mitglieder des Chores der Landesbühnen Sachsen Einstudierung: Sebastian Matthias Fischer |
| Ort der Handlung: | | Schottland, zumeist auf Macbeths Schloß, zu Anfang des 4. Aktes an der Grenze zwischen Schottland und England |
| Zeit: | | im Jahre 1040 |
| | | PAUSE NACH DEM 2. AKT |

DAS GESCHEHEN

ERSTER AKT

Vorspiel und Eingangsschor

In einem Wald treffen sich drei Gruppen von Hexen. Sie berichten einander von den magischen Taten, die sie im Zeichen des bösen Blicks vollbracht haben. Trommeln kündigen den sich nahenden Macbeth an.

Szene und Duett

Macbeth und Banquo sind von einem siegreichen Feldzug für König Duncan zurückgekehrt. Sie begegnen den Hexen, mit ihren bärtigen Gesichtern Zwittergestalten, die Macbeth voraussagen, daß er bald Than (Baron) von Cawdor und später König von Schottland sein werde. Banquo dagegen wird „so glücklich nicht und doch viel glücklicher“, da seine Söhne zu Königen bestimmt seien. Gleich darauf bringen Boten des Königs die Nachricht, daß Macbeth zum Than von Cawdor ernannt ist, weil sein Vorgänger wegen Rebellion enthauptet wurde. Beide, Macbeth und Banquo, sind betroffen über die Prophezeiungen, die so schnell in Erfüllung zu gehen scheinen.

Chor der Hexen

Das Orakel wird Macbeth in Unruhe versetzen, wissen die Hexen, und er wird bald wieder zu ihnen kommen. Sie brechen auf zur wilden Jagd.

Szene und Cavatine

In ihrem Schloß liest Lady Macbeth einen Brief ihres Gatten über die Weissagungen der Hexen. Sie ahnt, daß ihr Mann nicht mutig genug sein wird, um die Missetaten zu begehen, die zum Erringen von Macht und Herrschaft nötig sind. Sie will ihre Machtgier, ihren Ehrgeiz und Stolz auf ihn übertragen. Als ein Diener ankündigt, daß König Duncan gemeinsam mit Macbeth eintreffen und im Schloß Nacht verbringen will, gewinnen ihre Mordgedanken Gestalt.

Szene und Marsch

Lady Macbeth ermutigt ihren Gatten zum Mord an dem König. Sein Zaudern weist sie entschieden zurück und gemahnt ihn zu äußerer Gelassenheit. Mit dem Marsch treffen der König und sein Gefolge ein, darunter Banquo, Macduff und Malcolm.

Große Szene und Duett

Allein geblieben, verfällt nun auch Macbeth in einen Machttausch. Sein Dolch wird ihm zum Leitstern für die beabsichtigte Bluttat.

Nachdem Lady Macbeth, wie vereinbart, ein Glockenzeichen gegeben hat, begibt er sich in die Gemächer des Königs. – Der Königsmord ist begangen. Zu seiner Frau zurückgekehrt, packt ihn die Angst vor Entdeckung, wird er von Gewissensbissen heimgesucht. Sie spottet über seine Schwäche und legt selbst den blutigen Dolch den ermordeten Wachen in die Hände, um den Verdacht auf diese zu lenken.

Szene und Sextett / Erstes Finale

Macduff kommt, um den König zu wecken. Banquo, der auf ihn wartet, empfindet die stürmische Nacht als böse Vorahnung. Da bringt auch schon Macduff die Kunde von dem entsetzlichen Mord und ruft die Schloßbewohner und Gäste zusammen, die voll Abscheu dieser Tat gegenüberstehen, Rache für den Mörder erleihen und Gott zu seiner Bestrafung anrufen.

ZWEITER AKT

Szene und Arie

Macbeth ist voller Unruhe. Die Lady beruhigt ihn: Der Thron ist frei für ihn, da Duncans Sohn, Malcolm, sich durch seine Flucht nach England selbst des Vaternordes verdächtig gemacht hat. Doch Banquo soll Königsvater werden, prophezeiten die Hexen. Also, meint Macbeth, müssen auch noch Banquo und sein Sohn sterben. Lady Macbeth steigert sich in der Vorfreude auf die Königswürde in einen regelrechten Rausch, in dem neue Mordtaten nur als nebensächliche Notwendigkeit erscheinen.

Chor der Mörder

In einem Park nahe Macbeths Schloß warten gedungene Mörder auf Banquo und seinen Sohn Fleance. Die Nacht ist für sie Komplizin ihres dunklen Vorhabens.

Große Szene

Düstere Gedanken und Ahnungen beherrschen Banquo auf seinem Weg zum Schloß, bevor er den Mördern zum Opfer fällt. Sein Sohn kann entkommen.

Zweites Finale

Das Ehepaar Macbeth hat zu einem Bankett geladen, auch Macduff ist anwesend. Die Edelleute begrüßen den neuen König, der seine Gemahlin zu einem Trinkspruch auffordert. Sie singt ein Preislied auf die Freuden des Lebens. Doch gleich darauf kehrt die Wirklichkeit zurück: Einer der Mörder bringt Macbeth



heimlich die Kunde von Banquos Tod und der Flucht seines Sohnes. Vor den Gästen bedauert der Gastgeber heuchlerisch Banquos Fernbleiben. Als er dessen Platz einnehmen will, erscheint ihm dort Banquos Geist. Voll Entsetzen will er ihn verschrecken. Die Gesellschaft reagiert erschrocken, während Lady Macbeth ihren Mann zur Vernunft zu bringen versucht. Den Gästen täuscht sie Harmlosigkeit vor. Das Gelage nimmt seinen Fortgang mit einem Loblied auf Banquo. Doch ein zweites Mal hat Macbeth die Vision des toten Feldherrn. Diesmal begreifen die Gäste den Grund von Macbeths Wahnvorstellung und ziehen sich voll Abscheu zurück. Die Lady beschimpft die Feigheit ihres Mannes und hält ihm die Realität vor Augen.

DRITTER AKT

Einleitungschor – Hexenküche

In einer dunklen Höhle kochen die Hexen ihren Zaubersud. Die Beschwörungen münden in einen wilden Tanz.

Große Szene der Erscheinungen

Macbeth betritt die Höhle. Sein Gefolge soll draußen warten. Er fordert von den Hexen Auskunft über sein weiteres Schicksal. Diese beschwören die Geister: Ein behelmter Kopf ragt aus der Erde und warnt Macbeth vor Macduff. Unter Donnergetöse sagt danach die Gestalt eines blutigen Kindes Macbeth voraus, daß kein von einem Weib Geborener ihm Schaden zufügen kann. Macbeth verliert nun seine Angst vor Macduff. Trotzdem will er ihn zur eigenen Sicherheit töten. Die dritte Erscheinung, ein gekröntes Kind mit einem Zweig in der Hand, verkündet ihm, daß er unbesiegbar bleibt, solange nicht der Wald von Birnam gegen ihn zieht. Beruhigt, aber noch nicht zufrieden, will er wissen, ob Banquos Nachfahren seine Macht bedrohen. Statt einer Antwort ziehen nacheinander acht Könige vorüber. In dem letzten erkennt Macbeth Banquo, der einen Spiegel in der Hand hält als Zeichen seiner Vermehrung durch die Nachkommen. Am liebsten würde Macbeth auch diese Geister töten, aber seine Furcht ist stärker. Er weicht zurück und verliert die Besinnung.

Szene und Duett/Drittes Finale

Macbeth kommt zu sich. Ein Herold kündigt die Königin an. Ihr berichtet Macbeth von seinem Erlebnis bei den Hexen. Beide beschließen darauf den Mord an Macduff und seiner Familie sowie an Banquos Sohn. Sie begeistern sich gemeinsam an ihren blutigen Untaten.

VIERTER AKT

Chor schottischer Flüchtlinge

An der schottisch-englischen Grenze, in der Nähe von Birnam, beklagen Flüchtlinge aus Schottland ihr trauriges Los und das Schicksal des Vaterlandes, das unter der Tyrannei des Herrschers stöhnt.

Szene und Arie

Auch Macduff ist unter den Emigranten. Er beweint seine Frau und Kinder, die Macbeth umbringen ließ. Er schwört sich, seine Familie zu rächen. Mit Trommelklang zieht Malcolm, Duncans Sohn, als Anführer eines Heeres englischer Soldaten heran. Diese sollen als Deckung beim Angriff auf das Schloß Macbeths Zweige des Birnam-Waldes vor sich hertragen. Malcolm ermuntert Macduff. Sie wollen gemeinsam den Rachefeldzug gegen den Unterdrücker antreten und das Vaterland befreien.

Große Szene des Nachwandelns

Im Schloß Macbeths belauschen der Arzt und die Kammerfrau die schlafwandelnde Lady. Von Gewissensqualen gepeinigt, versucht sie immer wieder, ihre scheinbar blutigen Hände zu reinigen. Sie fühlt sich von Blut überschwemmt und in ihrer Phantasie spricht sie mit ihrem Gatten, der sich verbergen soll.

Szene und Arie

Macbeth hat erfahren, daß sich Malcolm und Macduff mit den Engländern vereint haben und gegen ihn marschieren, ist jedoch sicher, nicht geschlagen zu werden, da er an die Hexen-Prophezeiungen glaubt. Plötzlich wird ihm aber bewußt, daß ihm auch ein langes Leben keine Freuden bringen kann, denn nur Einsamkeit und Fluch würden seine Begleiter sein.

Szene und Schlacht

Aus dem Schloß dringen Schreckenschreie. Die Kammerfrau erklärt sie: Die Königin ist tot. Gleichgültig reagiert Macbeth. Ihm bedeutet das Leben nichts mehr. Doch rüstet er sich zum Kampf, als ihm seine Soldaten melden, der Wald von Birnam bewege sich auf sie zu. Während der Schlacht treffen Macbeth und Macduff aufeinander. Im Duell erfährt Macbeth, daß sein Gegner nicht von der Mutter geboren, sondern aus ihrem Leib geschnitten wurde. Damit erfüllt sich auch der letzte Teil des Orakels. Schottische Frauen verfolgen den Kampf und sehen Macbeth fallen.

Siegeshymne/Finale

Das Volk und die Soldaten grüßen Malcolm als neuen König, jubeln ihm als Sieger zu, der das Vaterland befreit hat.



ALDO CECCATO, 1934 in Mailand geboren, studierte am Mailänder Konservatorium, an der Musikhochschule in Westberlin (Dirigieren bei E. Lindemann, Komposition bei B. Blacher) sowie 1960–1963 an der Accademia Chigiana in Siena bei S. Celibidache, den er auch als Assistent auf Reisen begleitete. Zunächst als Pianist hervorgetreten, debütierte er 1963 bzw. 1964 als Konzert- und Operndirigent in Mailand. Seitdem hat er eine große internationale Dirigentenkarriere angetreten mit ständigen Gastspielen bei den großen Orchestern Westeuropas und in den USA (z. B. in Westberlin, Wien, Madrid, Rom, Mailand, Paris, London, New York, Cleveland, Philadelphia, Boston, Chicago, San Francisco). Ferner in Kanada, Japan, Israel und Südamerika sowie an führenden Opernhäusern Italiens, Frankreichs, Großbritanniens, Österreichs, der CSSR und der USA und bei internationalen Festspielen in Edinburgh, Wien und Prag. 1973–1977 war er Leiter des

Detroit Symphony Orchestra, 1975–1983 Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg und hatte ab 1978 zugleich eine Professur für Dirigieren an der Hamburger Musikhochschule. Seit 1985 ist Aldo Ceccato Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters Bergen, Norwegen, mit dem er beim Internationalen Bergen-Festival große Erfolge feiert. Ebenfalls seit 1985 ist er Chefdirigent des Rundfunkorchesters Hannover des Norddeutschen Rundfunks. Aldo Ceccato, der Ehrendoktor der Eastern Michigan University ist, wurde 1981 zum Commendatore (Ordensritter) der Republik Italien ernannt und erhielt 1983 vom Hamburger Senat die Johannes-Brahms-Medaille. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen verbreiten den Ruf des Künstlers auch außerhalb der Konzertsäle und Opernhäuser. Wir begrüßen ihn seit 1980 zum dritten Mal am Pult der Philharmoniker.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

„Ich will klipp und klar aussprechen, daß ich meine Musik, ob sie nun schön oder häßlich ist, nicht einfach hinschreibe, sondern daß ich bemüht bin, ihr Charakter zu geben!“

Giuseppe Verdi

ZUR EINFÜHRUNG

Giuseppe Verdi – „Macbeth“

DIE ZEIT

Die Entwicklung Giuseppe Verdis zum „Meister der italienischen Revolution“, sein Aufstieg zu nationalem Ruhm vollzog sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, der Zeit des „Risorgimento“, der „Wiedererhebung“. In dieser Bewegung sammelten sich – mit unterschiedlichen Mitteln und Vorstellungen – Politiker, Intellektuelle, Künstler, ja zeitweilig schloß sich ihr sogar der Papst an, gegen die österreichisch-habsburgische Vorherrschaft und Unterdrückung jeglicher nationaler Bestrebungen. Zum Siedepunkt gelangte sie in der Revolution von 1848/49, die jedoch von den Österreichern gewaltsam niedergeschlagen wurde. Vierzehn Opern schrieb Verdi bis dahin. Die dritte, „Nabucco“, von 1843 wirkte auf seine Landsleute wie ein Fanal. Im historischen Gewand ist hier die Idee der nationalen Wiedergeburt Italiens dargestellt, und so wurde Verdi mit einem Schlag Nationalkomponist Italiens. 1847 erschien im Florenzer Pergola-Theater Verdis „Macbeth“, jenes Werk, das das Schicksal eines grausamen Tyrannen, seine unheilvollen Taten und sein böses Ende eindringlich darstellt. Zwar war dem „Macbeth“ ein nur mäßiger Erfolg beschieden, denn er ist für das belcantogewohnte italienische Publikum eine recht unbequeme Oper, zumal ihm der strahlende Tenorglanz und eine zentrale Liebesgeschichte fehlen, die düstere Stimmung vorherrscht. Trotzdem mußte auch dieser Stoff gleichsam als Symbol für die gegenwärtige Knechtschaft durch die ausländische Militärmacht gelten, mit der die Italiener zu diesem Zeitpunkt in offenen Konflikt gerieten. Zehn Jahre später, als die nationale Frage Italiens erneut, jetzt aber an den Tischen gesamt-europäischer Diplomaten ausgehandelt wurde, geriet Verdis Name direkt „auf die Straße“. Er wurde selbst zum Symbol für die Italiener. Der Ruf und die Inschrift „Viva VERDI“ galt als Chiffre für die leidenschaftlich propagierte, aber verbotene Losung „Vittorio Emanuele, Re D'Italia“. („Viktor Emanuel, König von Italien“). König Viktor Emanuel II. von Sardinien-

Piemont sollte das Oberhaupt einer italienischen Einheitsmonarchie werden. Als dieser Wunsch der Italiener nach großen Volkserhebungen 1861 endlich – teilweise – Wirklichkeit wurde, war Giuseppe Verdi unter den Abgeordneten, die in das Parlament von Turin einzogen. Zwar hatte Verdi dieses Ehrenamt nur widerstrebend und auch nur für eine kurze Zeit übernommen, zum Politiker fühlte er sich nicht geboren, doch nahm er bis zuletzt leidenschaftlich Anteil an dem Schicksal seines Landes. „... andererseits ist es mir in diesen schweren für uns so sorgenvollen Stunden beinahe peinlich, mich mit Musik zu beschäftigen“, schrieb er 1866 in einem Brief an Léon Escudier, seinen Pariser Verleger. Es war dies die Zeit, als mit der Angliederung von Venetien und später des römischen Kirchenstaats die endgültige Einigung Italiens erstritten wurde, eine „Einigung von oben“, ähnlich wie 1870/71 in Deutschland, zur selben Zeit und mit denselben latenten innen- und außenpolitischen Spannungen.

DER MUSIKDRAMATIKER

Verdi entdeckte mit dem Spürsinn des echten Musikdramatikers die Stoffe für seine Opern sowohl in historischen Begebenheiten mit Heldengeschichten und Volksbewegungen als auch in den Werken der dramatischen Weltliteratur mit menschlichen Einzelschicksalen in extremen Lebenssituationen, wobei ihn Shakespeare, Hugo und Schiller besonders anzogen. „Macbeth“ war das erste Werk, in dem er Shakespeare nachspürte. Danach hat er sich viele Jahre mit Plänen für „König Lear“ beschäftigt, ohne daß diese zu einem Bühnenstück geronnen wären. Doch hat die jahrzehntelange Hinwendung zu dem englischen Dichter, der für ihn der Vater aller dramatischen Kunst war, größte Bedeutung für Verdi. Die Kühnheit und Durchschlagskraft seiner Operndramatik hat aus dieser schöpferischen Auseinandersetzung mit Shakespeare wichtige Impulse bezogen, im „Otello“ ihren Gipfelpunkt erreicht, und dem „Falstaff“ ist ihm am Ende seines Lebens gar eine Erneuerung der Buffa-Oper gelungen. Verdi erfaßte mit einem Blick die musikalischen Möglichkeiten, die eine Vorlage bot, und entwarf oft das Szenarium zu einer Oper selbst. So auch zu „Macbeth“, für den er Francesco Maria Piave nur hinzuzog, um das Buch in Verse setzen zu lassen. Im „Macbeth“, Verdis zehnter Oper (von sechsundzwanzig), sind die typischen Merkmale seiner Musikdramatik erstmals umfänglich angelegt. Im „Rigoletto“ (1851) erfahren sie dann ihre volle Ausprägung. Auf der Grundlage eines äußerst konzentrier-

ten Handlungsgerüsts ist jede szenische Situation von bisher in der italienischen Oper nicht dagewesener musikalisch-szenischer Spannung erfüllt, wird jede Figur ein genau gezeichneter, musikalisch erfüllter Charakter. Die damaligen Vorwürfe gegen Verdi, er sei deutschen Einflüssen (Wagner!) erlegen und gefährde die Grundlage der Oper, den Belcanto, verweisen auf das Neue in seinen Werken: Die „Nummer“ weitet sich zu großen Szenenblöcken. Wo noch geschlossene Formen anzutreffen sind, dienen sie der Charakterisierung von Personen oder Situationen oder werden selbst zur großen musikalischen Szene wie die Nachtwandelszene der Lady Macbeth im vierten Akt unserer Oper. Wesentlich sind Verdi dabei die großen, empfindungsdurchdrungenen Melodiebögen, die auch aus den großen Ensemble- und Chorszenen nicht wegzudenken sind. Ebenso erhält das Orchester immer größeres Gewicht. Harmonik, Instrumentierung und Dynamik folgen sensibel den Ausdrucksdifferenzierungen der Gesangslinien. Das Orchester wird dadurch zu einem wesentlichen Stimmungsträger, bis es in den späten Opern mit den Singstimmen regelrecht verschmilzt. Doch verläßt Verdi auch dann nie die Tradition der italienischen Oper, die stets von der Gesangsstimme ausgeht, ihr Melos zur Grundlage der Orchesterbehandlung macht. Hierin grenzt er sich von Richard Wagner ab, der, auf dem sinfonischen Prinzip aufbauend, auch die Singstimmen instrumental führt, diese in den orchestralen Ablauf einordnet. Von diesen gegensätzlichen Standorten aus treffen sich beide Meister in ihren reifsten Werken auf dem Höhepunkt des Musikdramas.

DIE WERKGESCHICHTE

Zur selben Zeit, in der Wagner den „Lohengrin“ schrieb, entstand Verdis „Macbeth“. Dieser ist ebensoweit von der italienischen Konvention entfernt wie jener von der deutschen. Verdi war in künstlerisches Neuland vorgestoßen und hat sich einem musikalischen Ideal genähert, das lange in ihm gereift war. Deutlich kommt seine Überzeugung darin zum Ausdruck, daß er erst dieser Oper der Widmung an seinen „Vater, Freund und Wohltäter“ Antonio Barezzi, den Vater seiner ersten Frau, für würdig hielt. Die gewaltige Kunst Shakespeares ist hier bereits deutlicher Wegweiser für Verdi gewesen, obwohl vom Sprechdrama kaum mehr als die Grundzüge der Handlung und Umrisse der Charaktere in das Libretto eingegangen sind. Umso mehr bedurfte das zusammengedrückte Buch der Musik.

Sie erst verleiht ihm seine volle Wirkung. Die Schwächen des „Ur-Macbeth“ von 1847 erkennend, hat Verdi seine Oper für Paris 1865 umgearbeitet. Diese Fassung ist auch die Grundlage unserer heutigen Aufführung. Einige Nummern hat Verdi hinzukomponiert, vor allem aber hat er mehrere Szenen, seinen in den dazwischenliegenden achtzehn Jahren gewonnenen Erfahrungen entsprechend, dramatisch wirkungsvoller gestaltet und musikalisch verfeinert. Obwohl Verdi durch das Einfügen eines Balletts dem Pariser Geschmack etwas nachgegeben hatte, stieß die düstere Grundhaltung der Oper nicht auf die Gegenliebe des Pariser Publikums, und so war der zweiten Fassung im Pariser Théâtre Lyrique auch nur ein mäßiger Erfolg beschieden im Gegensatz zum Triumph des „Rigoletto“ vorher und des „Don Carlos“ zwei Jahre später.

Bis zum 21. April 1928 dauerte es, daß sich mit der Staatsoper Dresden im Zuge der von hier ausgehenden deutschen Verdi-Renaissance erstmals eine deutsche Bühne des „Macbeth“ annahm. Fritz Busch, seit 1922 Operndirektor der Dresdner Staatsoper und auch der Dresdner Philharmonie durch gemeinsames Konzertieren eng verbunden, hatte die Aufführung angeregt, die von Kapellmeister Hermann Kutschbach geleitet wurde. Fritz Busch war gleichermaßen Initiator – und Dirigent – der deutschen Erstaufführung der „Macht des Schicksals“ (1926), die wie „Otello“ und „Falstaff“ von Dresden aus ihren Siegeszug über alle großen Opernbühnen antrat. In Berlin setzten sich der Dirigent Fritz Striedry und der Regisseur Carl Ebert für „Macbeth“ ein. Durch ihre Inszenierung an der Städtischen Oper 1931 gelang die eigentliche Neuentdeckung der halbvergessenen Verdi-Oper. Fritz Busch übernahm sie dann gemeinsam mit Carl Ebert 1938 in das Programm der Glyndebourner Festspiele. Allzu zahlreich sind ihre Aufführungen seither jedoch nicht. Umso erfreulicher ist deshalb die Tatsache, daß die Landesbühnen Sachsen den Besuchern der diesjährigen Dresdner Musikfestspiele ergänzend zu unserer konzertanten Aufführung eine szenische Darstellung des „Macbeth“ in deutscher Sprache darbieten.

ZUR MUSIK

Abweichend vom Shakespeareschen Drama, gewinnt in Verdis „Macbeth“ die Gestalt der Lady an Bedeutung. Sie wird zur Figur, die das Geschehen bestimmt, während der Titelheld, zum willenlosen Werkzeug ihres Ehrgeizes herabsinkend, an Profil verliert. Die Folge war allerdings, daß diese Frauengestalt den Kom-

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