

Folge 67: Giuseppe Verdis „Otello“ Teil I

Die Geschichte einer Selbstzerstörung

Seit der Uraufführung 1887 stellt Verdi „**Otello**“ die Tenöre dieser Welt vor gewaltige Herausforderungen. Im ersten Teil des Klassik-Kanons beleuchtet Jürgen Kesting die Physiognomie einer an sich unsingbaren Partie – von den allerersten Interpreten bis zu unserer Zeit.

Nach einer schlamperten „Aida“-Aufführung in Rom schrieb Giuseppe Verdi am 8. April 1875 an seinen Verleger Giulio Ricordi: „Ich für meine Person erkläre, dass es nie, nie, nie jemandem gelungen ist, alle von mir beabsichtigten Effekte herauszubringen. Niemandem! nie, nie (...) weder Sänger noch Dirigenten.“ Wie wählerisch er in seiner Theaterlaufbahn geworden war, geht aus dem Briefwechsel hervor, den er während des von Ricordi und Arrigo Boito geschickt eingefädelt „progetto di cioccolata“ führte: des „Otello“.

An den Tenor Francesco Tamagno, der für die Titelpartie im Gespräch war, schrieb Verdi, er wisse nicht, ob er das Werk je werde aufführen lassen. Denn es sei schwierig, „geeignete Künstler für die verschiedenen Partien zu finden. Ihr wisst besser als ich, dass ein noch so bedeutender Künstler nicht für alle Partien passt, und ich will da niemanden zum Opfer machen, und schon gar nicht euch.“ In seinen Briefen an Ricordi und Boito finden sich skeptische Bemerkungen über den Tenor. Sie bezogen sich nicht auf die dramatischen Anforderungen der Partie, sondern auf die lyrischen. Verdi fürchtete, dass Tamagno nicht in der Lage sein würde, die langen Legato-Phrasen des Liebesduetts „a mezza voce“ zu singen; oder er klagte, für Tamagno sei es eine „cosa impossibile“, piano zu singen.

Nachdem die Wahl doch auf den Tenor aus Turin gefallen war, schrieb Verdi an seinen Librettisten Arrigo Boito, er habe für Tamagno „eine Phrase, vielleicht eine wirkungsvolle Phrase“ geschrieben: das „Esultate“ ganz zu Beginn der Stücks. Mit dem triumphalsten Auftritt der italienischen Oper hatte Tamagno bei seinen Hörern anscheinend allerdings ein Lärmtrauma verursacht. George Bernard Shaw (hier nur stellvertretend zitiert) empfand sein Singen als „magnificent screaming“; und der amerikanische Musikkritiker William James Henderson notierte, Tamagno habe seine hohen Töne

„mit der Wucht achtzölliger Granaten“ abgeschossen. Shaw wie Henderson hatten noch „tenori di grazia“ wie Giovanni Matteo de Candia oder Angelo Masini im Ohr, die sie den damals in Mode kommenden Sängern vorzogen, die, so Henderson, auf „heftige Attacke, forcierte Tongebung und die trompetenhafte Bildung hoher Töne“ (Henderson) setzten.

Es lag an der musikalischen Entwicklung überhaupt, dass der hellstimmige (und jünglingshafte) Tenor, den es auch im dramatischen Fach gegeben hatte – Hermann Winkelmann, Léon Escalaïs, Antonio Aramburo, Paul Franz, Iwan Erschow –, durch den baritonale Tenor verdrängt wurde. Zu dessen bedeutendstem Vertreter wurde Enrico Caruso, der vor allem wegen der massenhaften Verbreitung seiner Platten eine neue Klangvorstellung prägte.

Das sollte nicht unerhebliche Folgen für die Partie des Otello haben, die nicht für einen baritonale Tenor geschrieben wurde. Dass dieser Typus heute präferiert wird, liegt daran, dass Arturo

Toscanini die Partie in seiner NBC-Aufführung von 1947 mit dem aus dem Baritonfach kommenden Ramón Vinay besetzte. In einer diskographischen Studie über die Gesamtaufnahmen schrieb Attila Csampai: „Die Figur des Otello erfordert, um ihren inneren psychologischen Widerspruch glaubhaft entfalten zu können, einen eigenen, neuartigen Stimmtypus, den es zuvor nicht gab:

den männlich-erwachsenen, dramatischen Tenor, der (...) die Aura des Kastraten endgültig abgelegt hat.“ Die Ambivalenz des Charakters, so folgerte Csampai, müsse ihr Äquivalent finden im Klangcharakter der Stimme. „Die Seele eines Tenors verbirgt sich hinter der schroffen baritonale Geste.“

Allein, den männlich-erwachsenen Tenor gab es lange vor Tamagno. Der erste war Gaetano Fraschini, für den Verdi fünf Partien geschrieben hat, darunter Riccardo in „Un ballo in maschera“; der zweite Enrico Tamberlik, der erste Alvaro

**Der triumphalste
Auftritt der
italienischen Oper
bescherte einigen
ein Lärmtrauma**



Francesco Tamagno in der Maske des Otello. Verdi äußerte sich skeptisch über den Tenor, vertraute ihm aber dennoch die Uraufführung an.

Fotos: Archiv



Herren mit Hut: Verdi auf einem Foto mit Francesco Tamagno.



Intrigant in Strumpfhosen: Victor Maurel, der Uraufführungs-Jago, gemeinsam mit Verdi.



Im Harnisch präsentierte Tamagno der Welt 1887 erstmals den „Otello“.

in „La forza del destino“; der dritte, um aufs Wagner-Fach zu blicken, Albert Niemann. Was endlich die schroffen vokalen Gesten im „Otello“ angeht, so sind sie weder baritonale noch tenorale „baritonale“, sondern voller „ruvidezza“ (Derbheit) – wie ein Blick auf die Vocalità der Rolle zeigt.

An den Vortragsvorschriften ist genau abzulesen, dass der äußere Vorgang der Tragödie – Otellos Selbsterstörung – in der musiksprachlichen Anlage der Rolle selbst vollzogen wird – vom schmetternden „Esultate“ bis zum finalen Todesseufzer, der Otello die letzte Silbe von den Lippen nimmt: „un altro ba...(cio)“. Stichworte zur Anlage dieser Partie, die nicht durchgängig „gesungen“ werden kann, sondern vielfältige Vortragsweisen verlangt: brillante Deklamation bei „Esultate“;

selbstsichere Autorität, wenn Otello – „abasso le spade“ – die miteinander kämpfenden Cassio und Montana trennt; sanfter Lyrismus für die Begrüßung der „dolce Desdemona“; belcantisches Legatissimo mit „Dolce“- und „Morendo“-Vorschriften für den Beginn des Liebesduetts mit dreifachem Piano; „come un mormorio“ („wie ein Flüstern/Raunen“) bei der Erzählung vom Waffenlärm auf dem Schlachtfeld; erneut „morendo“ für „e il labbro di sospir“; lange Crescendo-Decrescendo-Bögen bei „e tu m'amavi“ und „sempre dolce“ für „venga la morte“; endlich pianissimo für das vier Takte lang gehaltene As der letzten Phrase: „venere splende“ – meist eine „cosa impossibile“ für ‚dunkle‘ Otello-Tenöre wie Vinay, del Monaco, Plácido Domingo oder Carlo Cossutta. Sillabato-Deklamation auf

Die Zusammenarbeit mit dem Dichter und Komponisten Arrigo Boito war prägend für das Spätwerk Giuseppe Verdis. Mit Boito zusammen schuf er auch die letzte Oper – „Falstaff“.





Im Intrigenspiel des Ober-Nihilisten Jago verliert Otello zunächst das Vertrauen in seine Gattin, dann sich selbst.

Sechzehnteln und Achteln im ersten Dialog mit Jago zum Beginn des zweiten Aktes; Dolce-Klang, wenn er sich erinnert, dass Cassio der Bote seiner Liebesbriefe an Desdemona war; ein wilder Fortissimo-Ausbruch, sobald Jagos Insinuationen Wirkung entfalten („Che ascondo in cor, signore?“) mit heftigen Akzenten beim nachfolgenden Allegro molto più mosso; feste Marcato, wenn Otello befiehlt, Jago solle seine bösen Gedanken offenbaren. Nach Jagos durchgängig auf einer Tonhöhe (H) gehaltener Sotto-voce-Phrase und der idyllischen Chorszene reagiert er „aspramente“ („heftig“) auf Desdemonas Bitten für Cassio; auf Jagos fälschsinziges „non pensateci più“ erfolgt „balzando“ („auffahrend“) der erste Wutausbruch und, nach einigen leisen Phrasen der Erinnerung an das verlorene Glück, der Abschied von den Waffen: „Ora per sempre addio“ – „larga la frasa“, mit akzentuierter Deklamation, die aus der Passaggio-Region bis auf das hohe As führt; danach wilde Ausbrüche und das Wechselfieber der Gefühle („Treu glaube ich Desdemona und glaube auch, dass sie es nicht ist“).

Nach der Traumerzählung wird Jagos Hinweis auf das Taschentuch, das er in Händen Cassios gesehen habe, zum Auslöser für einen Con-forza-Ausbruch, der in den bis zum Gis aufsteigenden „Sangue“-Schreien gipfelt. In den ersten Phrasen des Duets (Ab: „Sì, pel ciel“) durchwandert die Stimme eine Skala, die aufs hohe A hinauf- und auf das tiefe C hinunterführt. Auf den Gruß Desdemonas („Dio ti giocondi“) reagiert er, ihre „eburnea mano“ ergreifend, mit scheinbar belcantischem Dolcissimo. Smorzando-Phrasen, durch die aber seine Verzweiflung durchklingen muss, bevor er den weiteren Dialog in einem für Desdemona unerklärlich höhnischen Ton führt. Die Verfluchung der „vil cortigiana“, auf das hohe C führend, soll „cupo e terribile“ („dunkel und schrecklich“) und „a voce spiegata“ („mit voller Stimme“) begonnen und bei „la sposa d'Otello“ mit der „voce soffocata“ (mit erstickter Stimme) beendet werden.

FÜR ALLE SCHWARZ- HÖRER



JETZT AUCH ALS E-PAPER

Ab sofort ist das Sonderheft Phono auch als E-Paper erhältlich. Es kann auf jedem Computer und mit allen Mobilgeräten bequem heruntergeladen und gelesen werden. Mit dem E-Paper steht Phono in digitaler Form für Android- und Apples iOS-Geräte zur Verfügung.

Einfach auf www.stereo.de für 9,00 Euro bestellen.



www.stereo.de

oder ohne zusätzliche
Portokosten beim Verlag bestellen
Telefon 0 22 51/6504615

Holen Sie sich das neue
Sonderheft von **STEREO**

Zum Werk

Musik und Libretto: Giuseppe Verdi und Arrigo Boito (nach William Shakespeare)

Uraufführung: 5. Februar 1887, Mailänder Scala

Personen: Otello, Befehlshaber der venezianischen Flotte (Tenor), Jago, Fähnrich (Bariton), Cassio, Hauptmann (Tenor), Rodrigo, ein edler Venezianer (Tenor), Ludovico, Gesandter der Republik Venedig (Bass), Montano, Otellos Vorgänger in Zypern (Bass), Ein Herold (Bass), Desdemona, Otellos Gemahlin (Sopran), Emilia, Jagos Gemalin (Mezzosopran)

Ort und Zeit der Handlung: Auf Zypern, Ende des 15. Jahrhunderts

Orchester: 2 Flöten, Piccoloflöte, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Fagotte, 4 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Pauke, Schlagzeug, 2 Harfen, Streicher; auf der Bühne: Mandolinen, Gitarren, Dudelsack, 6 Trompeten, 4 Posaunen, Orgel

Aufführungsdauer: 2 ½ Stunden

Handlung: Erster Akt. Bei schwerem Sturm erwartet die Menge Otellos Rückkehr. Schließlich erscheint dieser und verkündet den erfolgreichen Ausgang der Seeschlacht gegen die Türken. Einzig unberührt vom allgemeinen Freudentaumel bleibt Jago, der auf finstere Rache schwört, da Otello ihn bei der Beförderung übergangen und statt seiner den Konkurrenten Cassio zum Hauptmann ernannt hat. Während Otello bei seiner Gattin Desdemona im Schloss weilt, macht Jago Cassio betrunken und provoziert einen Streit zwischen ihm und Rodrigo. Nach dem Eingreifen Montanos kommt es zum Tumult. Aufgeschreckt von den Vorgängen vor seinem Palast erscheint Otello und degradiert Cassio, den er für den Schuldigen hält. Beseelt von ihrer Liebe ziehen sich Desdemona und Otello wieder ins Schloss zurück, während Jago den ersten gelungenen Teil seiner Rache genießen kann.

Zweiter Akt. Um die Eifersucht Otellos zu wecken und sich zunutze zu machen, bringt Jago Cassio mit Desdemona in Kontakt. Er rät Cassio, bei Otellos Gattin um Fürsprache zu bitten. Als diese sich tatsächlich bei Otello für Cassio verwendet, schöpft dieser – krankhaft eifersüchtig – Verdacht. Seine Eifersucht wird durch Jagos frei

Foto: Archiv



William Shakespeare

erfundene Behauptung, er habe Cassio im Schlaf von seiner Liebesbeziehung zu Desdemona reden hören und außerdem deren Taschentuch (das er selbst sich zuvor heimlich angeeignet hat) bei ihm gesehen, weiter genährt.

Dritter Akt. Desdemona legt zum zweiten Mal Fürsprache für Cassio ein – für Otello ein eindeutiger Hinweis ihrer ehebrecherischen Schuld, worauf er in ihrer Gegenwart vollends die Beherrschung verliert. Jago, noch immer nicht am Ziel

seiner Rache angelangt, inszeniert ein Gespräch zwischen sich und Cassio, das er von Otello belauschen lässt. Obwohl er mit Cassio über dessen Liebesaffäre mit einer anderen Frau plaudert, erweckt er bei Otello geschickt den Eindruck, die Unterhaltung bezöge sich auf Desdemona. Als Cassio ihm auch noch das zuvor heimlich von Jago zugesteckte Taschentuch präsentiert (in der Annahme, es stamme von Bianca), ist für Otello der Fall eindeutig bewiesen. Beim Empfang des venezianischen Gesandten in der darauffolgenden Szene schleudert Otello Desdemona vor aller Augen auf den Boden und verflucht sie. Jago triumphiert.

Vierter Akt. Von düsteren Ahnungen umgeben, bettet sich Desdemona zur Nacht. Otello betrachtet die Schlafende wehmütig. Danach weckt er sie, um Rache für ihre vermeintliche Untreue zu nehmen. Noch immer beteuert Desdemona ihre Unschuld, doch Otello glaubt ihr nicht. Zudem berichtet er Desdemona, dass Cassio ebenfalls nicht mehr in der Lage sei, ihre Unschuld zu beweisen, da er soeben im Duell mit Rodrigo gefallen sei. Otello erwürgt Desdemona. Von ihren Schreien angelockt erscheint Emilia, Jagos Frau, mit der Nachricht, dass nicht Cassio, sondern Rodrigo im Kampf gefallen sei. Rasch eilen Cassio, Ludovico, Montano und Jago herbei, in deren Gegenwart Emilia den wahren Sachverhalt mit Desdemonas Taschentuch aufklärt. Dieses hatte sie an sich genommen, es wurde ihr aber von Jago entwendet. Während der enttarnte Jago erfolgreich fliehen kann, bricht Otello verzweifelt über Desdemonas Leiche zusammen und nimmt sich mit seinem Dolch das Leben.

Danach folgt die gestalterisch schwierigste Szene der Oper: „Dio mi potevi scagliar“, die längste Solo-Szene des Titelhelden – und der einzige Gesang, der von fern an eine Arie erinnern mag. Er ist zugleich deren Auflösung. Für die Adagio-Einleitung – 16 Takte lang – verlangt Verdi wieder eine „voce soffocata“. Es gibt kein Melos mehr, sondern eine matt-murmeln-de Deklamation, monoton auf dem As und dem Es, dazu ein ständiges Oszillieren der Tonarten im Orchester; dann eine viertaktige Phrase („e rassegnato“), die con voce auf einem Atem zu halten ist. Dem jähen harmonischen Wechsel nach Es-Dur schließt sich ein langes, schmerzliches Cantabile an: „Ma, o pianto, o duol“. Es führt auf ein dolcissimo gesungenes G der zweiten Oktave. Der Monolog endet mit wüsten Verfluchungen und, nach dem Erscheinen Jagos, mit einem Glücksschrei der Rache. Auch wenn diese Declamato-Phrasen dem Wohlklang kündigen: Sie verlangen eine perfekt sitzende Stimme, die bei „o gioia“ das hohe B kernhaft erfasst. Mit einem Satz: Jeder Affekt findet seine ganz eigene Klanggestalt, und dies gibt der Rolle ihre ständig sich verändernde Physiognomie.

Die besonderen sängerischen Schwierigkeiten liegen im ständigen Wechsel von Declamato-Passagen in der Passaggio-Region und Aufschwüngen, von schwingenden Legato-Bögen und



Foto: Archiv

Der italienische Weltstar Enrico Caruso gehörte zu den herausragenden Interpreten des Otello im frühen 20. Jahrhundert.

heftigen Marcato-Akzenten, von lyrischen Wendungen und explosiv-dramatischen Ausbrüchen. Viele Passagen liegen in der Passaggio-Region (F und Fis bzw. Ges) oder darüber bei G und Gis (bzw. as). Diese Töne bilden bei einem Bariton das Ende seiner Skala; für den Tenor sind es die Durchgangsnoten in die Höhe. ■

Lesen Sie im nächsten Teil unseres Klassik-Kanons, welche Aufnahmen des „Otello“ besonders empfehlenswert sind.