

PLATINUM COLLECTION

GIUSEPPE VERDI

UN BALLO IN
MASCHERA
(EIN MASKENBALL)

DEUTSCH / ITALIENISCH

178

DIE SCHÖNSTEN
OPERN DER WELT

Un ballo in maschera

Giuseppe Verdi

Inhalt:

[Die Geschichte der Oper](#)

[Un ballo in maschera](#)

[Personaggi](#)

[Atto primo](#)

[Atto secondo](#)

[Atto terzo](#)

[Ein Maskenball](#)

[Personen](#)

[Erster Aufzug.](#)

[Zweiter Aufzug.](#)

[Dritter Aufzug.](#)

[Vierter Aufzug.](#)

[Fünfter Aufzug.](#)

*Ein Maskenball, G. Verdi
Jazzybee Verlag Jürgen Beck
86450 Altenmünster, Loschberg 9
Deutschland*

ISBN: 9783849601799

www.jazzybee-verlag.de
www.facebook.com/jazzybeeverlag
admin@jazzybee-verlag.de

Die Geschichte der Oper

(Ital. *opera*, »Werk«), seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. kurzweg (statt »*opera in musica*«) der Name für musikalisch ausgestaltete Bühnenwerke verschiedener Art, Tragödien (*Opera seria*), Schäferspiele (*Pastorale*) und mythologische Allegorien (*Serenata, Festa teatrale*), die in der kurzen Zeit seit ihrem Entstehen (um 1600) sich so schnell verbreitet und das Interesse des großen Publikums so gefangen genommen hatten, dass die auffällige Spezialisierung des Wortsinnes für diese eine Gattung von Musikwerken begreiflich wird. Die O. ist im Prinzip eine Verbindung der Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst zu gemeinsamer Wirkung. Aber die Aufgabe der drei Schwesterkünste ist bei diesem Zusammengehen keineswegs eine gleichartige; denn während die Schauspielkunst durch die mimische und szenische Darstellung dem Werke des Dichters den Schein wirklichen Geschehens verleiht, rückt die Musik (durch die Steigerung der Rede zum Gesang wie durch die instrumentale Begleitung) dasselbe wieder aus der Sphäre der nackten Wahrheit in die höhere des Phantasielebens. Es ist klar, dass damit direkt der Ausgangspunkt für Konflikte mannigfacher Art gegeben ist, und die Geschichte der O. weist daher fortgesetzt Widersprüche der einzelnen

Faktoren und mehr oder minder glückliche Versuche zu deren Lösung auf. Dass aber eine endgültige Lösung des durch die gegensätzlichen Aufgaben der Einzelkünste geschaffenen Problems überhaupt unmöglich sein muss, dürfte kaum in Abrede zu stellen sein. So neigt die O. seit ihrem ersten Erscheinen bald mehr der Befriedigung der Ansprüche der einen, bald mehr der der andern Kunst zu, und sind deshalb verschiedene Phasen zu unterscheiden, deren jede die Literatur um wertvolle eigenartige Typen bereichert hat.

Mit ihrer letzten Wurzel reicht die O. zurück bis in die griechische Tragödie (Äschylos, Sophokles, Euripides), die in der Form des rezitativischen Singens der Texte mit unisoner Begleitung der Kithara die Musik zur Mitwirkung heranzog. Der Wunsch, die Wunderwirkungen der antiken Musik wieder zu gewinnen, gab sogar den direkten Anstoß zur Entstehung der O. Zwar sind mit Musik verbundene dramatische Aufführungen auch im Mittelalter nachweisbar, einerseits in den Mysterien (Passionsspielen), andererseits in den Schäferspielen und allegorischen Huldigungsstücken bei fürstlichen Vermählungen, Geburtstagsfeiern etc.; aber erstere hielten sich gesänglich durchaus im Stile des Gregorianischen Chorals, letztere in dem der Madrigalkomposition. Als gegen Ende des 16. Jahrh. ein hochgebildeter kunstsinniger Kreis im Hause des Grafen Bardi da Vernio in Florenz beschloss, das antike Drama mit Musik wieder erstehen zu lassen, geschah es gleich in der bestimmt ausgesprochenen Überzeugung, dass man dabei dem Kontrapunkt entsagen und den Gesang der Rede ähnlich gestalten müsse. So fand man auf dem Wege ästhetischen Rasonnements eine neue Stilgattung für die Musik (den *stile rappresentativo* oder *recitativo*), deren Verwandtschaft mit dem auf ähnlicher Basis erwachsenen Psalmengesang der Kirche übrigens

besonders bei ihren ersten Anfängen sehr bemerklich ist. In Jacopo Peris »*Dafne*« (1594) und »*Euridice*« tritt die wirkliche O. ins Leben als eine scharf markierte Reaktion gegen das Überwiegen der rein musikalischen Gestaltungsprinzipien zugunsten freierer Entfaltung und deutlichen Vortrags des Dichterwortes: der Gesang ist nur eine Art Deklamation mit Fixierung der Tonhöhe, die Instrumentalbegleitung eine rein akkordliche, nur die Singstimme stützende, und Einzelrede wird von jetzt ab durch Einzelgesang (Mono die) und nicht mehr durch mehrstimmigen Chorgesang gegeben. Aber schon Peris Rivale Giulio Caccini, der ebenfalls 1600 Rinuccinis »*Euridice*« komponierte, neigt vielmehr zum virtuosen Sologesang, und der geniale Claudio Monteverde (»*Orfeo*«, 1607) tut einen andern bedeutsamen Schritt, indem er die Begleitung der Instrumente im Sinne tonmalerischer Charakteristik verwendet; die nächsten Meister aber, Cavalli und Cesti, erlösen mehr und mehr die Musik aus ihrer dienenden Stellung, indem sie die Rezitation wieder zu wirklicher Melodie fortbilden. Diese Reaktion zugunsten der Musik gipfelte schließlich in der über ein Jahrhundert währenden souveränen Herrschaft des *bel canto*, der schönen Melodien und der Gesangsvirtuosität (Kastraten) bei den neapolitanischen Opernkomponisten (Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Bononcini, Jomelli, Piccini u.a.). Es ist bemerkenswert, dass gerade Italien, die Wiege des neuen Stils, der Schauplatz dieser radikalen Umwandlung wurde, die sich von den Zielen und Prinzipien der Begründer am weitesten abwandte. Diese italienische O. hielt siegreich ihren Einzug in Wien, Dresden, München, Stuttgart, Braunschweig, Madrid, London, Petersburg; in Hamburg erstand zwar 1678 eine selbständige deutsche O., doch eine, deren Ideale von denen der Italiener kaum verschieden waren (Keiser, Küsser), und die deshalb nach 50 Jahren durch die wirkliche italienische O. verdrängt wurde. Noch schneller erlag die mit Henry Purcell (1658–

95) angebahnte englische Nationaloper dem Ansturm der Italiener, zu denen wir, was die O. anlangt, unbedingt auch unsern deutschen Meister Händel rechnen müssen (auch Hasse in Dresden und Graun in Berlin waren solche italienische Opernkomponisten deutscher Nation). Nur in Frankreich stießen die Italiener von Anfang an und fortgesetzt auf energischen Widerstand. Gleich der Begründer der französischen Nationaloper (*Académie de musique*) Cambert (»*Pomone*«, 1671) und der akklimatisierte Italiener Lully (»*Alceste*«, 1674) traten energisch zugunsten der Poesie ein und bewirkten eine kräftige Reaktion gegen das Überwuchern der Melodik, und in ihre Fußstapfen traten in Abständen von ca. 50 Jahren J. Ph. Rameau (»*Hippolyte et Aricie*«, 1733) und der in seiner ersten Periode durchaus den italienischen Meistern anzuschließende Chr. W. Gluck (»*Iphigénie en Aulide*«, 1774), den wir zwar ebenso wenig den Franzosen gönnen, wie Händel den Engländern, der aber gerade so wie dieser geeigneten Boden für seine bahnbrechenden Ideen in fremdem Lande fand. Auch das durch Anregung der mehr inhaltlich als formell der *Opera seria* gegensätzlichen italienischen *Opera buffa* (Pergolesis »*Serva padrona*«, 1733) schnell aufblühende französische Singspiel (Duni [1752], Philidor, Monsigny, Grétry) stellte den Italienern einen neuen kräftigen Damm entgegen, so dass mehr und mehr der Kredit der nur der Gesangsvirtuosität huldigenden Schablonenoper sank; das deutsche Singspiel von Joh. Adam Hiller (1728–1804) bis zu W. A. Mozart (1756–1791) schloss sich zunächst dem französischen an, wenn auch Mozart von der italienischen Manier so viel annahm, wie seine urdeutsche Künstlerseele ihm zu assimilieren gestattete. Die italienische O. feierte in Paesiello, Cimarosa und Rossini ihre letzten Triumphe, und zwar auf dem neutralen Gebiete der *Opera buffa*; Rossinis »*Tell*« (1829) gehört bereits in den Bereich der nun die italienische *Opera seria* gänzlich verdrängenden

französischen Großen O., deren Hauptrepräsentanten außer ihm seine Landsleute Cherubini (»Medea«, 1797), Spontini (»Vestalin«, 1807) und der Deutsche Jakob Meyerbeer (»Die Hugenotten«, 1836) sind; dass die französische Große O. auf den Schultern Glucks steht, ist zweifellos, doch verlegt sie mehr und mehr ihren Schwerpunkt ins Szenische und wird schließlich zur Ausstattungsooper, bei der Poesie und Musik in die zweite Linie treten. Als vereinzelte Erscheinung von außergewöhnlichem Wert müssen wir Beethovens einzige O. »Fidelio« (1804) hervorheben, die unzweifelhaft auf Gluckschem Boden erwachsen, doch außerhalb der Epochen isoliert dasteht. Die eigentliche deutsche Nationaloper aber nimmt ihren Anfang von dem Moment, wo deutsche Komponisten sich dem Gebiete der deutschen Sage zuwenden und adäquaten Ausdruck für die durch die romantischen Dichter in neue Formen gegossene Poesie suchen und finden (L. Spohrs »Faust«, 1816; K. M. v. Webers »Freischütz«, 1821; Heinrich Marschners »Hans Heiling«, 1833). Auch Franz Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann sind hier zu nennen, die zwar nicht die O. selbst eigentlich förderten, aber die neuen Ausdrucksmittel auf verwandten Gebieten (Lied und instrumentale Stimmungsmalerei) ausbildeten. So wurde es möglich, dass in der imposanten Künstler-Individualität Richard Wagners (1813–83) die Überlegenheit der deutschen O. sich ziemlich plötzlich dokumentierte, derart, dass heute unleugbar die Opernkomposition aller Länder direkt unter ihrem Einflusse stehend erscheint. Mit einer echt italienisch-französischen Großen O. (»Rienzi«, 1842) beginnend, damit gleichsam den Fuß auf die Nacken seiner Vorgänger setzend, springt Wagner mit dem »Fliegenden Holländer« (1843) ziemlich unvermittelt auf romantisches Gebiet über und macht sich zum Vertreter der nationalen deutschen O. Seine in der Schrift »Oper und Drama« (1851) niedergelegten Reformideen knüpfen an die

Bestrebungen der Schöpfer der O. an. Aber freilich, welcher Abstand zwischen jenen unbeholfenen ersten Versuchen und der sichern Handhabung der durch zwei und ein halbes Jahrhundert fort und fort geübten und verfeinerten Ausdrucksmittel bei dem deutschen Meister! Dass die Wagnersche Lösung des Konflikts der Einzelkünste die geistvollste und einer kritischen Analyse am besten standhaltende von allen bisher versuchten ist, muss bedingungslos zugestanden werden; damit ist aber nicht gesagt, dass nun das Suchen und Versuchen ein für allemal zu Ende wäre. Im Gegenteil beweist die fortdauernde Frische der Wirkung der komischen Opern, wie Mozarts »Figaro«, Rossinis »Barbier von Sevilla«, Boieldieus »Weiße Dame«, Adams »Postillon von Lonjumeau«, Lortzings »Wildschütz« und Bizets »Carmen«, dass auch jene Lösungen, bei denen der Gesang selbst und nicht die Instrumentalbegleitung der Hauptträger der musikalischen Ausgestaltung bleibt, eine ästhetische Berechtigung haben. Die Zugkraft der italienischen O. neapolitanischer Observanz ist freilich vollständig gebrochen, und Italiener, Franzosen, Slawen und Engländer stehen heute ganz im Banne der deutschen Meister. Der letzte Altmeister Italiens, G. Verdi, dessen frühere Werke noch ganz den alten Geist atmen, hat sich mit seinen letzten Werken seit »Aida« (1871) zur Wagnerschen Richtung bekehrt, die Franzosen Gounod (»Faust«, 1859) und Ambr. Thomas (»Mignon«, 1866) sind deutlich durch die deutschen Romantiker beeinflusst, während Massenet und Saint-Saëns trotz versuchten Anschlusses an die Fortschritte der Technik es nicht zu hinlänglich prägnanten Typen gebracht haben, die sich deutlich genug von der abgelebten französischen Großen O. abheben würden, um Aussicht auf dauernde Wirkung zu gewinnen. Von neuern Komponisten müssen wir noch den Russen Glinka (»Das Leben für den Zar«, 1836), den Böhmen Smetana (»Die verkaufte Braut«, 1866) und die italienischen Meister Mascagni (»*Cavalleria*

rusticana«), Leoncavallo (»Der Bajazzo«) etc. nennen. Zu vorübergehender Bedeutung gelangte um die Mitte des 19. Jahrh. die burleske O. oder Karikatur-Operette durch die Franzosen Hervé, J. Offenbach und Lecocq, denen sich die etwas gemäßigeren ähnlichen, aber der komischen O. näher stehenden Produktionen der Wiener Operettenkomponisten J. Strauß und Millöcker anschließen. Sehr groß ist die Zahl der Komponisten, die das Gebiet der O. kultiviert haben, aber ohne Neues zur Lösung der Probleme beizutragen und ohne genügende Kraft des Genies, um auch ohne solche Verdienste sich einen Ehrenplatz in der Geschichte dieser Kunstgattung zu erringen. Von neuern nennen wir nur noch ergänzend die Namen A. Rubinstein, H. Götz (»Der Widerspenstigen Zähmung«), G. Bizet (»Carmen«), E. Kretschmer (»Die Folkunger«), J. Brüll (»Das goldene Kreuz«), V. E. Neßler, K. Goldmark, H. Hofmann, V. Stanford, A. Mackenzie, P. Tschaikowsky, A. Dvořák, L. Delibes, E. Humperdinck, E. d'Albert.

Die ältere Literatur über die O. findet sich in Forkels »Allgemeiner Literatur der Musik« (Leipz. 1792) und in Beckers »Systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur« (das. 1836, Nachtrag 1839) zusammengestellt. Von den neuern einschlägigen Schriften vgl. Lindner, Die erste stehende deutsche O. (Berl. 1855) und Zur Tonkunst (das. 1864); Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden (Dresd. 1861 bis 1862, 2 Tle.); Rudhardt, Geschichte der O. am Hof zu München (Freising 1865, Bd. 1: Die italienische O. 1654-1787); R. Wagner, O. und Drama (2. Aufl., Leipz. 1869), und dessen übrige Schriften; Schletterer, Die Entstehung der O. (Nördling. 1873) und Vorgeschichte der französischen O. (Berl. 1885); Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* (Par. 1873); Rolland,

Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (das. 1895); Hanslick, *Die moderne O.* (Berl. 1875–1900, 9 Bde.; genaueres, s. Hanslick); Schuré, *Le drame musical* (6. Aufl., Par. 1906; deutsch von H. v. Wolzogen, 3. Aufl., Leipz. 1888); Lobe, *Kompositionslehre*, Bd. 4: »Die O.« (2. Aufl. von Kretzschmar, das. 1887); Nutter-Thoinan, *Les origines de l'opéra français* (Par. 1886); Bulthaupt, *Dramaturgie der O.* (Leipz. 1887, 2 Bde.; 2. Aufl. 1902); Kalbeck, *Opernabende* (Berl. 1898, 2 Bde.); H. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen O. im 17. Jahrhundert* (Leipz. 1901–04, 2 Bde.); N. d'Arienzo, *Die Entstehung der komischen O.* (deutsch, das. 1902); Klob, *Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen O.* (Berl. 1903); Hirschberg, *Die Enzyklopädisten und die französische O. im 18. Jahrhundert* (Leipz. 1903); Istel, *Die komische O.* (Stuttg. 1906); O. Neitzel, *Führer durch die O. der Gegenwart* (Bd. 1: *Deutsche Opern*, Leipz. 1889–93, 3 Tle. in mehreren Auflagen); Lackowitz, *Der Opernführer* (1. Bd. in 6. Aufl., Berl. 1899; 2. Bd. in 2. Aufl. 1898; dazu 3 Nachträge bis 1902); Storck, *Das Opernbuch* (Führer, 4. Aufl., Stuttg. 1904); J. Scholtze, *Vollständiger Opernführer* (Berl. 1904). Lexika: Riemann, *Opernhandbuch* (Leipz. 1886, Supplement 1893); Clément und Larousse, *Dictionnaire des opéras* (2. Aufl. von Pougin, Par. 1897; Supplement 1905).

Un ballo in maschera

Melodramma in tre atti

Personaggi

Riccardo, Conte di Warwick, Governatore di Boston
(Tenore)

Renato, creolo, suo segretario e sposo di Amelia
(Baritono)

Amelia (Soprano)

Ulrica, indovina di razza nera (Contralto)

Oscar, paggio (Soprano)

Silvano, marinaio (Basso)

Samuel (Basso),

Tom (Basso), nemici del Conte

Un Giudice (Tenore)

Un Servo d'Amelia (Tenore)

Deputati, Ufficiali, Marinai, Guardie, Uomini, Donne e
Fanciulli del popolo, Gentiluomini, Aderenti di Samuel e
Tom, Servi, Maschere e coppie danzanti

*L'azione alla fine del secolo XVII. La scena a Boston e ne'
dintorni.*

Atto primo

Scena prima

*Una sala nella casa del Governatore. In fondo, l'ingresso
delle sue stanze. È il mattino. Deputati, Gentiluomini,
Popolani, Ufficiali; sul dinanzi, Samuel, Tom e loro aderenti,
tutti in attesa di Riccardo.*

UFFIZIALI E GENTILUOMINI.

Posa in pace, a' bei sogni ristora,
O Riccardo, il tuo nobile cor.
A te scudo su questa dimora
Sta d'un vergine mondo l'amor.
SAMUEL, TOM E LORO ADERENTI.
E sta l'odio che prèpara il fio,
Ripensando ai caduti per te.
Come speri, disceso l'oblio
Sulle tombe infelici non è.

Scena seconda

Oscar, nelle stanze del Conte, indi Riccardo.

OSCAR.

S'avanza il Conte.

RICCARDO *salutando gli amici.*

Amici miei ... Soldati...

Ai deputati nel ricevere delle suppliche.

E voi del par diletta a me! Porgete:

A me s'aspetta; io deggio

Su' miei figli vegliar, perché sia pago

Ogni voto, se giusto.

Bello il poter non è, che de' soggetti

Le lagrime non terge, e ad incorrotta

Gloria non mira.

OSCAR *a Riccardo.*

Leggere vi piaccia

Delle danze l'invito.

RICCARDO.

Avresti alcuna
Beltà dimenticato?

OSCAR *porgendogli un foglio.*

Eccovi i nomi.

RICCARDO *leggendo, tra sé.*

Amelia ... ah, dessa ancor! l'anima mia
In lei rapita ogni grandezza oblia!

La rivedrà nell'estasi
Raggiante di pallore ...

E qui sonar d'amore
La sua parola udrà.

O dolce notte, scendere
Tu puoi gemmata a festa:
Ma la mia stella è questa:
Questa che il ciel non ha!

UFFIZIALI E GENTILUOMINI.

Con generoso affetto
Entro se stesso assorto
Il nostro bene oggetto
De' suoi pensier farà.

SAMUEL, TOM E LORO ADERENTI *sommessamente.*

L'ora non è, ché tutto
Qui d'operar ne toglie.
Dalle nemiche soglie
Meglio l'uscir sarà.

RICCARDO *ad Oscar.*

Il cenno mia di là con essi attendi.

Tutti s'allontanano. Oscar, l'ultimo, incontra Renato al limitare.

OSCAR *a Renato.*

Libero è il varco a voi.

Esce.

Scena terza

Riccardo e Renato.

RENATO *tra sé.*

Deh, come triste appar!

RICCARDO *tra sé.*

(Amelia!)

RENATO *chinandosi.*

Conte ...

RICCARDO *c.s.*

(Oh ciel! lo sposo suo!)

RENATO *accostandosi.*

Turbato il mio

Signor, mentre dovunque il nome suo

Inclito suona?

RICCARDO.

Per la gloria è molto,

Nulla pel cor Secreta, acerba cura

M'opprime.

RENATO.

E d'onde?

RICCARDO.

Ah no ... non più ...

RENATO.

Dirolla

Io la cagion.
RICCARDO *da sé.*
(Gran Dio!)

RENATO.
So tutto ...
RICCARDO.

E che?
RENATO.
So tutto.
Già questa soglia istessa
Non t'è sicuro asilo.

RICCARDO.
Prosegui.

RENATO.
Un reo disegno
Nell'ombra si matura,
I giorni tuoi minaccia

RICCARDO *con gioia.*
Ah! gli è di ciò che parli?
Altro non sai?

RENATO.
Se udir ti piace i nomi ...

RICCARDO.
Che importa? Io li disprezzo.

RENATO.
Svelarli è mio dover.

RICCARDO.
Taci: nel sangue
Contaminarmi allor dovrei. Non fia,
Nol vo'. Del popol mio
L'amor mi guardi e mi protegga Iddio.

RENATO.

Alla vita che t'arride
Di speranze e gaudio piena,
D'altre mille e mille vite
Il destino s'incatena!
Te perduto, ov'è la patria
Col suo splendido avvenir?
E sarà dovunque, sempre
Chiuso il varco alle ferite,
Perché scudo del tuo petto
È del popolo l'affetto?
Dell'amor più desto è l'odio
Le sue vittime a colpir.

Scena quarta

Oscar, poi un Giudice e detti.

OSCAR *all'entrata.*

Il primo Giudice.

RICCARDO.

S'avanzi.

GIUDICE *offrendogli dispacci a firmare.*

Conte!

RICCARDO.

Che leggo! ... il bando ad una donna! Or d'onde?

Qual è il suo nome? ... di che rea?

GIUDICE.

S'appella

Ulrica, dell'immondo

Sangue de' negri.

OSCAR.

Intorno a cui s'affollano
Tutte le stirpi. Del futuro l'alta
Divinatrice ...

GIUDICE.

Che nell'antro abbietto
Chiama i peggiori, d'ogni reo consiglio
Sospetta già. Dovuto è a lei l'esiglio,
Né muta il voto mio.

RICCARDO *ad Oscar*:

Che ne di' tu?

OSCAR.

Difenderla vogl'io.
Volta la terrea
Fronte alle stelle,
Come sfavilla
La sua pupilla
Quando alle belle
Il fin predice
Mesto o felice
Dei loro amor!
È con Lucifero
D'accordo ognor.

RICCARDO.

Che vaga coppia ...
Che protettor!

OSCAR.

Chi la profetica
Sua gonna afferra,
O passi 'l mare,

Voli alla guerra,
Le sue vicende
Soavi, amare
Da questa apprende
Nel dubbio cor.
È con Lucifero
D'accordo ognor.

GIUDICE.

Sia condannata.

OSCAR *verso il Conte.*

Assolverla degnate.

RICCARDO.

Ebben: tutti chiamate:
Or v'apro un mio pensier.

Renato ed Oscar invitano a rientrare gli usciti.

Scena quinta

Samuel, Tom e Seguaci, Gentiluomini, Ufficiali e detti.

RICCARDO.

Signori: oggi d'Ulrica
Alla magion v'invito,
Ma sotto altro vestito
Io là sarò.

RENATO.

Davver?

RICCARDO.

Sì, vo' gustar la scena.

RENATO.