



GIUSEPPE VERDI GIOVANNA D'ARCO

Giuseppe Verdi: Giovanna d'Arco

Ein Blick ins Archivio Storico Ricordi

Grußwort

Für ein internationales Medienunternehmen wie Bertelsmann bilden die Ideen und die Kreativität unserer Künstler, Autoren und Journalisten das Herz unserer Wertschöpfung. Sie sind es, die unsere Angebote permanent neu erfinden, indem sie jeden Tag aufs Neue Geschichten erzählen, die informieren, unterhalten und inspirieren.

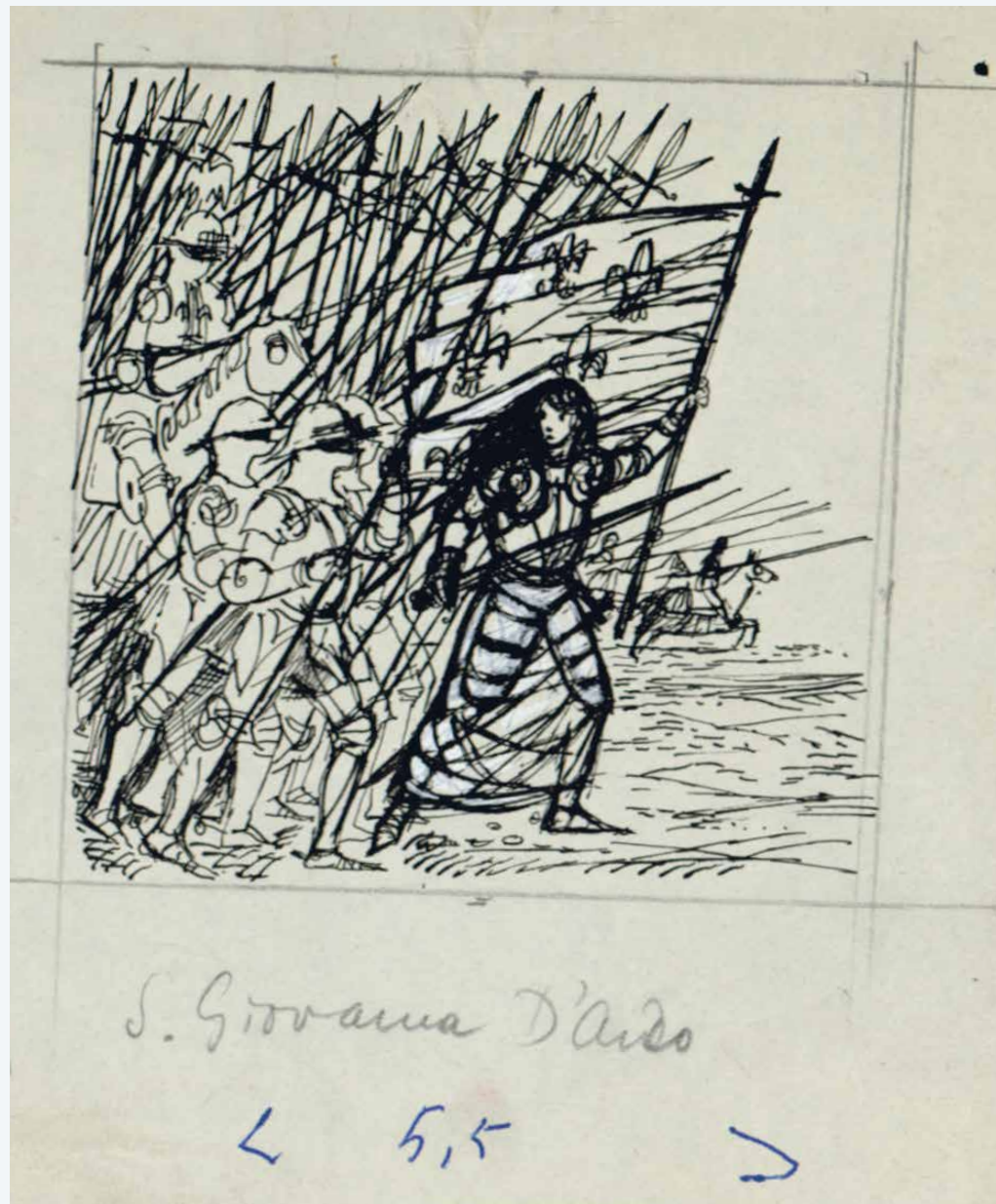
Gelegentlich werden Geschichten anderer zur künstlerischen Inspiration; wie z.B. die der Jeanne d'Arc, die im Laufe der Jahrhunderte unzählige Male erzählt wurde. Insbesondere Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* beflügelte im 19. Jahrhundert die Fantasie der Zeitgenossen; so auch Giuseppe Verdi und seinen Librettisten Temistocle Solera, die den Stoff im Auftrag des Scala-Impresario Bartolomeo Merelli zu Verdis siebter Oper *Giovanna d'Arco* verarbeiteten. Die Produktion führte zum ernsthaften Zerwürfnis zwischen Verdi und Merelli, was es dem findigen Mailänder Musikverleger Giovanni Ricordi ermöglichte, sich direkt die Rechte an dem Stück zu sichern. Bis heute liegen die autografe Partitur und viele weitere Originaldokumente im zu Bertelsmann gehörenden Archivio Storico Ricordi.

Das Archivio Storico Ricordi, das den Aufstieg des Musikverlags Casa Ricordi nahezu lückenlos dokumentiert und uns heute einzigartige Einblicke in die Welt der Oper erlaubt, gilt als die bedeutendste Sammlung zur italienischen Operngeschichte in privater Hand. Bertelsmann hatte die Casa Ricordi 1994 erworben, sich später aber wieder weitgehend von dem Unternehmen getrennt. Das zugehörige Archivio Storico Ricordi

verblieb indes bewusst im Konzern. Der außergewöhnliche Umfang der Sammlung und ihre herausragende Bedeutung für die Geschichte der italienischen Oper waren für uns mehr als Grund genug, die vielen Tausend Partituren, Libretti, Briefe und Fotografien zu sichern und für die Nachwelt zu bewahren. Das Verdi-Jahr 2013 bildete für uns den Auftakt, die Dokumente aus dem Archivio Storico Ricordi in neuer Form zu präsentieren und für alle zugänglich zu machen; sei es im Rahmen von internationalen Ausstellungen, in Form von Publikationen oder per digitaler Erfassung der Exponate. Mehr noch: Seit einigen Jahren engagieren wir uns verstärkt in weiteren kulturhistorischen Bereichen. So hat Bertelsmann die digitale Restaurierung der Stummfilmklassiker „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (Robert Wiene) und „Der müde Tod“ (Fritz Lang) maßgeblich gefördert und setzt mit dem aktuellen Digitalisierungs- und Restaurierungsprojekt des Werks „Der Geiger von Florenz“ (Paul Czinner) ein weiteres Zeichen für den Erhalt des Filmerbes im digitalen Medienzeitalter.

Auch in den kommenden Jahren werden wir die digitale Zukunft der Medien mitgestalten. Parallel werden wir weiter daran arbeiten, die Geschichte der Medien für künftige Generationen zu erhalten und sie möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen. In diesem Sinne freue ich mich sehr über Ihr Interesse und wünsche Ihnen viel Spaß bei der Lektüre!

Thomas Rabe
Vorstandsvorsitzender von Bertelsmann



Giuseppe Verdi *Giovanna d'Arco*


Michael Horst

Als am 15. Februar 1845 Giuseppe Verdis neueste Oper *Giovanna d'Arco* ihre begeistert aufgenommene Uraufführung in Mailand erlebt, kann sich der Verleger Giovanni Ricordi zufrieden in seiner Loge im prachtvollen Teatro alla Scala zurücklehnen. Nach zwei „Gastspielen“ an Opernhäusern in Venedig und Rom ist sein hoffnungsvoller Jungstar wieder ins heimatliche Mailand zurückgekehrt. Und er hat – dank des findigen Scala-Impresarios Bartolomeo Merelli – mit seiner neuen Oper über die kampfesmutige Jungfrau von Orléans einen Stoff gefunden, der, wie schon zuvor *Nabucco* und *I Lombardi alla prima crociata*, genau die Gefühle der patriotischen Italiener in der österreichisch besetzten Lombardei treffen dürfte.


In der Person des Verlegers Giovanni Ricordi verbindet sich sicherer künstlerischer Geschmack mit zupackendem Geschäftssinn. Schon eine gute Woche später, am 26. Februar 1845, wird der Vertrag mit Merelli unterzeichnet, der Ricordi alle Rechte an Klavierauszug und Libretto der neuen Oper sichert (die für die Vermarktung wichtiger sind als die Partitur). Der Autograf im Archivio Storico Ricordi nennt auch den Kaufpreis: 18.000 Österreicheische Lire – ein stolzer Betrag, aber in Anbetracht von Verdis rasantem Aufstieg (neben *Nabucco* verkauft sich *Ernani* besonders gut) wohl kein übermäßiges Risiko. Am 5. März 1845 teilt eine Anzeige des Verlages Ricordi in der *Gazzetta privilegiata di Milano* mit, dass man „die absoluten und exklusiven Rechte“ an der neuen Oper Verdis erworben habe; somit seien alle anderen Verlage und Musikalienhändler angehalten,

jedigen Nachdruck oder auch Import ausländischer Nachdrucke zu unterlassen. Die Druckerpressen bei Ricordi laufen bereits, und bald darauf erscheint eine Vielzahl von Bearbeitungen (für Gesang und Klavier, für Klavier solo, für Klavier vierhändig) der *Giovanna d'Arco*, mit denen das musikliebende Publikum zum Nachspielen animiert werden soll. Aber auch Arrangements für die „Banda“, das in Italien so beliebte Blasorchester, dürfen nicht fehlen. Als dann auch noch die Mailänder Drehorgelspieler den Chor der bösen Geister „Tu sei bella“ aus dem 1. Akt in ihr Repertoire aufnehmen, hat die neue Oper ihr erstes Etappenziel erreicht.


Giovanna d'Arco ist die siebte Oper Verdis; längst schickt sich der 31-jährige Komponist an, das Banner der italienischen Oper nach den Großmeistern Rossini, Bellini und Donizetti in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu tragen. Die Quellen besagen, dass Verdi wohl im November 1844 in Mailand eintraf, um die endgültige Fassung der Partitur zu Papier zu bringen; die Proben begannen Anfang Januar 1845. Die direkte Nähe von Komponist, Librettist und Impresario während dieser Zeit dürfte dafür verantwortlich sein, dass ansonsten Hinweise auf den Entstehungsprozess so dürftig sind wie bei kaum einer anderen Verdi-Oper. Im Übrigen war es seine letzte Oper für Merelli und Mailand – künstlerische Auseinandersetzungen scheinen zu dem Bruch mit dem Impresario geführt zu haben. Die Zusammenarbeit mit Ricordi hingegen währte über sechs Jahrzehnte, bis zum Tod des Komponisten 1901.

Allegato N. 

112
6

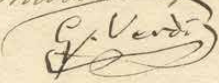


N. 2. *Quitanza*
 per lire tremila Austriache che io sottoscritto ho rice-
 vuto dalla Cassa dell' Appalto di S. M. Teatri di que-
 gli quali sono a pagamento della S. M. ultima rata della
 del corrispettivo dello Spettacolo da me composto sopra libretto
 del V. Compositore Verba intitolato Giovanni D'Arco
 presentato su questo S. M. Teatro alla Scala il giorno
 quindici del corrente mese, e la proprietà completa, e
 esclusiva, la dichiaro devoluta all' Appalto suddetto,
 unitamente al libretto, il tutto a termini, e condizioni
 della scrittura S. M. N. 1145, e dichiaro pure di non nulla
 avere a pretendere dal suddetto Appalto, e in fede
 Milano il 25. Febbrajo 1845



3000. Lire

per identificazione come da scrittura in data
 Milano 14 Dicembre 1888

 Giulio Ricordi
 per la ditta G. Ricordi & C.



3



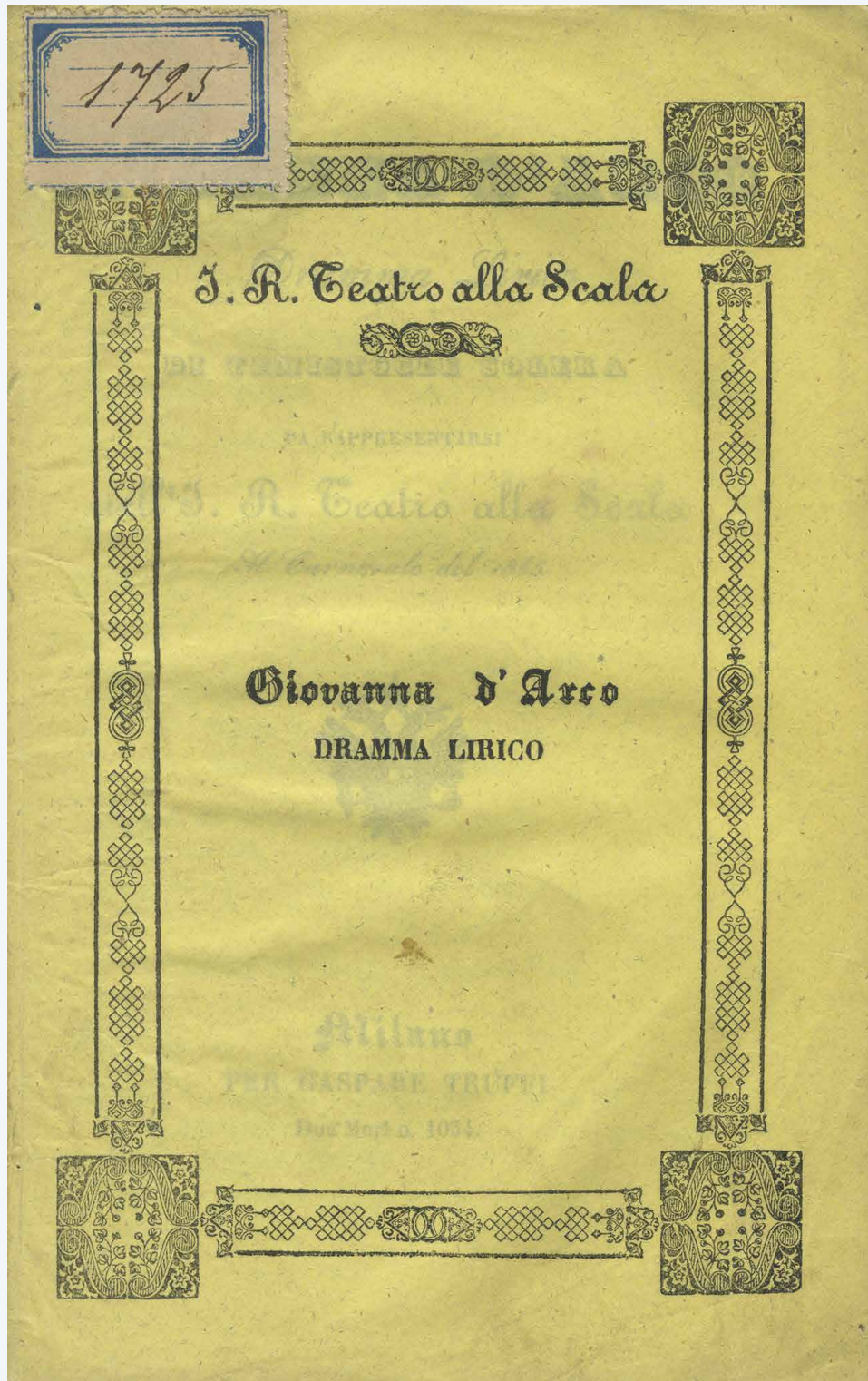
4



5

Cover—Giovanna,
 Kostümentwurf für
 die Weltpremiere
 am 15. Februar 1845,
 Teatro alla Scala,
 Mailand

- 1—Sketch von Peter Hoffer für den Umschlag des Librettos, 1958
- 2—Quittung über den Kauf der Rechte an *Giovanna d'Arco*, 25. Februar 1845. Erneuert anlässlich der Änderung des Ricordi-Firmennamens, unterzeichnet von Giulio Ricordi und Giuseppe Verdi am 17. Dezember 1888
- 3—Ein Höfling, Kostümentwurf für die Weltpremiere
- 4—Ein Abgeordneter, Kostümentwurf für die Weltpremiere
- 5—Ein Hochadliger, Kostümentwurf für die Weltpremiere



„Ein kraftstrotzendes Künstlertemperament“: der Librettist Temistocle Solera

„Mit *Giovanna d'Arco* regiert wieder die große Geste“, schreibt Julian Budden in seiner maßgeblichen Verdi-Biografie von 1985. Dafür verantwortlich zeichnet in besonderem Maße der Textdichter Temistocle Solera (1815–1878), der für Verdi auch schon die Libretti zu *Nabucco* und *I Lombardi* verfasst hatte. Verdi lobte an ihm das „stürmische und kraftstrotzende Künstlertemperament“, das ihn für derlei kriegerische Stoffe prädestinierte. Auch sonst sollte der kraftstrotzende Solera noch stürmische Zeiten erleben: Um seine gewaltigen Schulden in Mailand zu begleichen, folgte er Hals über Kopf einem Lockruf an den Hof in Madrid – wodurch die Zusammenarbeit mit Verdi für *Attila* abrupt beendet wurde. Später wirkte Solera als diplomatischer Kurier zwischen Frankreich und Italien, als Polizeichef in Süditalien und Zollinspektor beim Khediven in Ägypten.

Als Jugendlicher hatte der Librettist einige Jahre lang die Erziehung am kaiserlichen Kolleg in Wien genossen; möglicherweise lernte er dort bereits Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans* (1801) kennen. Aber auch sonst überrascht die Wahl des Sujets nicht, das eine legendäre Heldin vor kriegerischem Hintergrund, effektvolle Verwicklungen in der Handlung sowie eine tragende Rolle für den Chor bietet, hatte es doch in Frankreich wie in Italien Anfang des 19. Jahrhunderts immer wieder *Johanna*-Opern gegeben. Die letzten stammten aus der Zeit um 1830, Giovanni Pacinis Werk wurde sogar in Mailand uraufgeführt, während die *Giovanna d'Arco* von Nicola Vaccai am Teatro La Fenice in Venedig herauskam.



6–Titelblatt des Librettos
für die Welturaufführung,
Mailand, La Scala,
15. Februar 1845

7–Temistocle Solera,
Ende des
19. Jahrhunderts

Von Friedrich Schillers *Johanna* zu Temistocle Soleras *Giovanna*

Solera selbst legte großen Wert darauf, weder das Schiller-Drama noch eine andere Oper als Vorlage benutzt zu haben, wie er auf eine besorgte Anfrage des Verlegers Giovanni Ricordi bezüglich möglicher Autorenrechte betonte: „Ich versichere Dir, dass meine *Giovanna d'Arco* ein durch und durch italienisches Drama ist. Das Einzige, was ich mit Schiller gemein habe, ist, dass Johanna von ihrem Vater denunziert wird. Ansonsten habe ich mir nichts von solchen Autoritäten wie einem Schiller oder Shakespeare aufdrängen lassen, die ja beide Johanna in Liebe zu dem Engländer Lionel entbrennen lassen.“

So kann man die eigene Leistung auch elegant uminterpretieren! Denn selbstverständlich hat Solera Schiller als Vorlage genutzt, wobei er die fünftaktige „Romantische Tragödie“ des Weimarer Klassikers in der Tat auf ein Handlungsminimum gestutzt hat. Aus siebzehn Personen werden fünf, von denen drei als Protagonisten auftreten – die ökonomischen Zwänge am Mailänder Theater, das sich anscheinend nur drei Sängerstars leisten konnte, forderten ihren Tribut. Somit fällt nicht nur jener eindrucksvolle Schiller'sche Charakter der „Rabenmutter“ Isabeau fort (für die man einen zusätzlichen Alt oder Sopran benötigt hätte), sondern auch die Rolle des (englischen) Feldherrn Lionel-Karl VII. muss zusätzlich dessen (Liebhaber-) Aufgabe übernehmen. Übrig bleibt neben Giovanna und Carlo, dem König, nur noch Giovannas Vater, der hier den Namen Giacomo erhält. Die Schwestern Johannas fehlen bei Solera genauso wie der englische Feldherr Talbot, der sich in Schillers Drama

mit seiner Feststellung „Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens“ tief in den Zitatenschatz der deutschen Literatur eingeschrieben hat.

All dies hat den jungen Verdi augenscheinlich nicht gestört. Betrachtete man in früheren Jahren *Giovanna d'Arco* als Anfang von Verdis Schiller-Begeisterung – aus der die späteren Opern *I Masnadieri* (nach *Die Räuber*), *Luisa Miller* (nach *Kabale und Liebe*) und *Don Carlos* hervorgehen sollten –, so geht die Verdi-Forschung heute davon aus, dass die Begegnung mit Schillers *Johanna* eher zufällig zustande kam und eine Wahl des Librettisten war. Kurze Zeit danach allerdings flammte Verdis Interesse für Schiller eindeutig auf: Einerseits scheint es der persönliche Einfluss seines Freundes Andrea Maffei gewesen zu sein, der, selbst ein renommierter Übersetzer deutscher und englischer Literatur, Verdi 1847 für die *Räuber* begeisterte, welche daraufhin noch im selben Jahr als italianisierte *Masnadieri* ihre Uraufführung in London erlebten. Andererseits dürfte ihm die Lektüre des auch dreißig Jahre nach seinem Erscheinen noch viel gelesenen Buches der *Madame de Staël De l'Allemagne* (1813) die Augen dafür geöffnet haben, welches Potenzial für die Oper in den Dramen des in Italien weithin unbekanntes Dichters Schiller schlummerte.



8 – Hoftrompeter,
Kostümentwurf für
die Weltpremiere

Patriotismus statt Psychologie – und ein Vater-Tochter-Konflikt

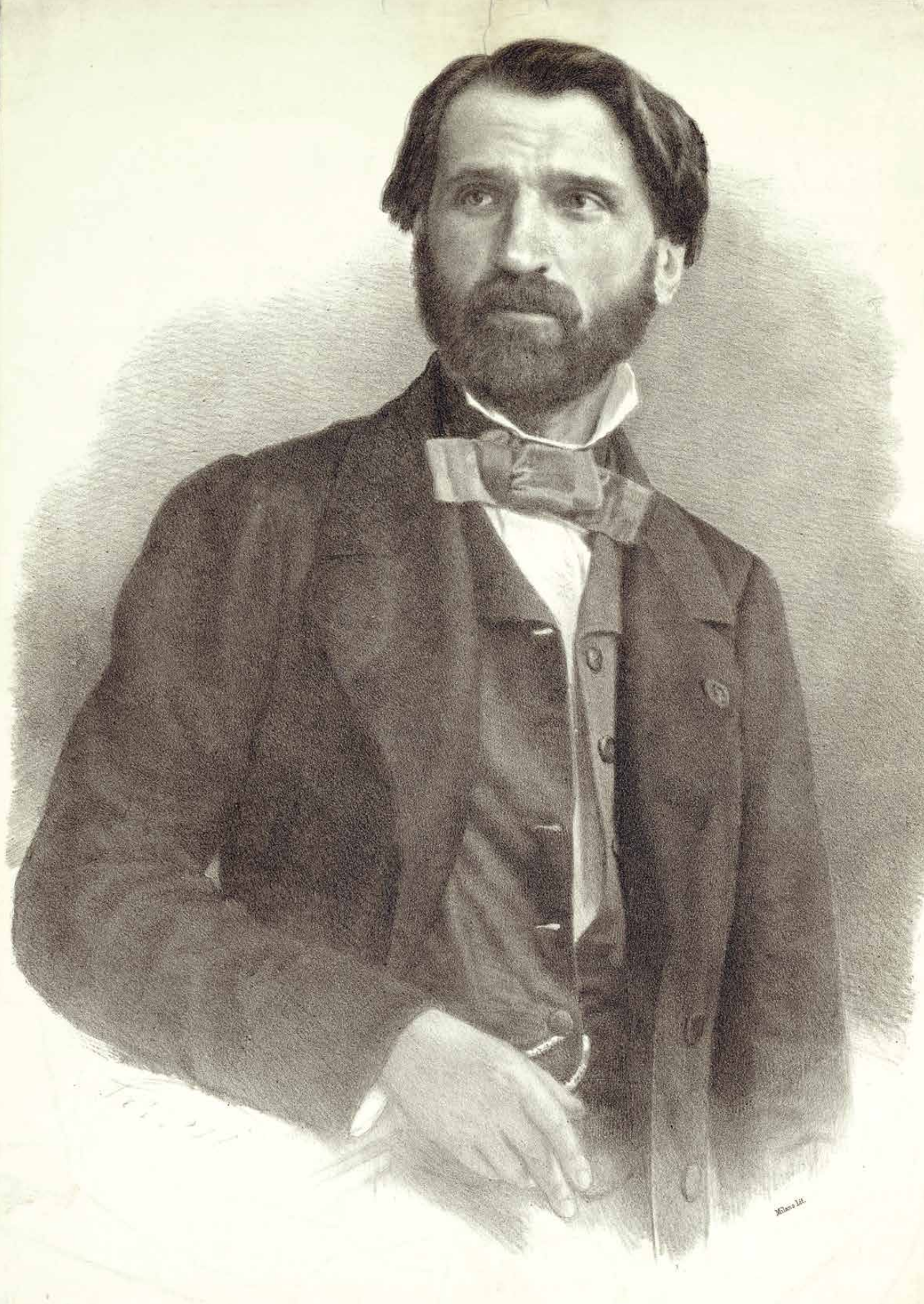
Die drastische Reduzierung der Figurenzahl auf fünf – von denen zwei absolute Nebenrollen spielen – hat zwangsläufig Auswirkungen auf die dramaturgische Glaubwürdigkeit. Das hölzern gestrickte Libretto Soleras, das Szenen- und Stimmungswechsel ohne jede Vorbereitung hintereinandermontiert, hat in den letzten Jahrzehnten, in denen vermehrt auch Verdis frühe Opern wieder ins Blickfeld der Aufmerksamkeit gerückt sind, harsche Kritik hervorgerufen, so bei dem italienischen Verdi-Forscher Carlo Gatti, der das Libretto als eine „Anhäufung von Ungereimtheiten, beschämend für den guten künstlerischen Geschmack und die historische Wahrheit“, abkanzelt. Vor allem der plötzliche Sinneswandel – sei es bei Carlo oder bei Giacomo – zwischen Zaudern und Jubel, Liebe und Hass erfolgt jedes Mal einigermaßen überraschend.

Ein Problem besteht auch in der psychologischen Statuarik der drei Hauptfiguren, die von Virginia Cisotti so umschrieben worden ist: „schmachtend und melancholisch Carlo, stolz und leidenschaftlich Giovanna [...] und eingezwängt in seine blinde Starrköpfigkeit Giacomo“. Es sind die äußeren Ereignisse, welche die Handlung vorantreiben, nicht die inneren Konflikte der beteiligten Personen. Auch bei Giovanna ist die Berufung zur Heerführerin durch den göttlichen Auftrag von Anfang an vorgegeben; ihr Gewissenskonflikt zwischen Liebe und Vaterland kann sie nur für einen Moment aus dieser Bahn werfen.

Nicht einmal die (kurze) Liebesbeziehung zwischen Giovanna und Carlo kommt über den klischeehaften Jubel hinaus; sie bleibt eine Episode. Vergegenwärtigt man sich den

Zeitpunkt der Handlung – um 1430 –, so fühlt man sich angesichts von Rüstungen, Helmen und Schwertern eher an die Ritterepen eines Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*) oder Torquato Tasso (*Gerusalemme liberata*) erinnert. Deutlich intensiver – und das dürfte das besondere Interesse Verdis hervorgerufen haben – ist der Vater-Tochter-Konflikt gezeichnet, zumal Giacomo die Rolle des Anklägers seiner Tochter zu übernehmen hat, die bei Schiller noch den französischen Heerführern zufällt. In dem Duett von Giovanna und Giacomo, in dem ambivalenten Auf und Ab zwischen Zuneigung, Verwünschung und Verzeihen, liegt der Keim jener Vater-Tochter-Konflikte, die von Verdi in *Luisa Miller* weiterentwickelt und in *Rigoletto* zum zentralen Thema gemacht wurden.

Zwei weitere Punkte sprechen für Solera und führen seine eigenständige Leistung deutlicher vor Augen: Zum einen folgt er einem weit verbreiteten Trend in der Oper seiner Zeit, indem er ein Element des Fantastischen einbringt, das bei dem aufgeklärten Klassiker Schiller zwar schon angelegt ist, dort aber zu jenem „göttlichen Auftrag“ idealisiert wird. Solera geht einen Schritt weiter Richtung Schauerromantik. Gleich zu Anfang der Oper wird Carlo von den Höflingen vor dem „orribile foresta“ (schrecklichen Wald) gewarnt, als er von seinem nächtlichen Traum erzählt. Er bricht dennoch auf, und an dem „orrendo loco“ (grauenvollen Ort) kommt es tatsächlich zu einem schaurigen Zusammentreffen von Gut und Böse, von Giovanna, Giacomo, Carlo, den verführerischen Dämonen und den rettenden Engeln.



Nicht zu unterschätzen ist auch die patriotische Note, die Solera dem Libretto verleiht. Den historischen Hintergrund dazu bildete die ungeliebte Habsburger-Herrschaft in der Lombardei, an der sich schon der Gefangenchor in *Nabucco* entzündet hatte. Der Verdi-Forscher Markus Engelhardt, Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, verweist nachdrücklich auf diesen Punkt: „Das einfache Bauernmädchen aus Domrémy, das sich aus reiner Liebe zum Vaterland und göttlichem Gebet folgend aufmacht, um für Karl zu streiten [...]: an einer solchen Gestalt konnte sich risorgimentaler Geist ohne Weiteres entflammen.“



10

9—Giuseppe Verdi,
Porträt von Roberto
Focosi, Lithografie
von Vassalli,
Mailand, um 1845

10—Carlo, Kostümentwurf
für die Weltpremiere

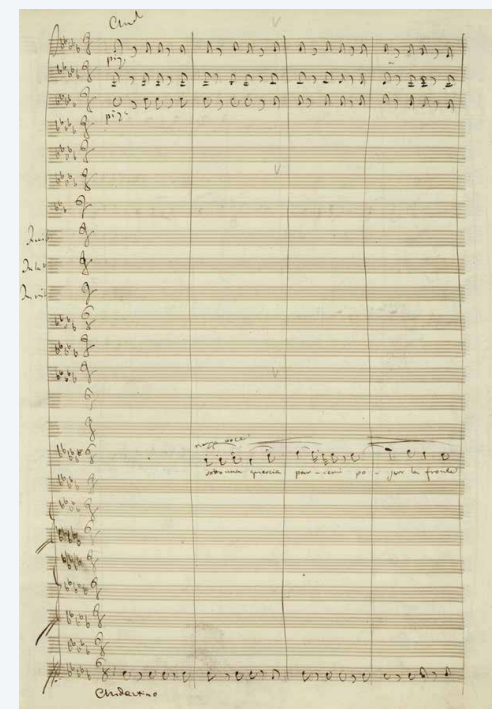
11—Seite aus der autografen
Partitur mit dem
Beginn der Arie "Sotto
una quercia parvemi"

Meyerbeer lässt grüßen: große Tableaus als dramatischer Spannungsbogen

Gerade dieses patriotische Moment muss bei Verdi auf offene Ohren gestoßen sein. Jedenfalls bersten die Chöre und Cabalettas, in denen es um den Kampf für das (französische) Vaterland geht, förmlich vor Energie—wenn auch das rhythmische Grundmuster bisweilen noch arg simpel ausfällt. Wo es im musikalischen Detail an besonderer Subtilität mangeln mag, da ist es die Großstruktur, mit der Verdi Spannung erzeugt. Was ihm in Soleras Libretto zugutekommt, sind die plakativen Emotionen, die in groß angelegten Tableaus im Stile der französischen Grand Opéra à la Meyerbeer ausgebreitet werden.

Die herkömmliche Kombination von lyrischer Arie und anschließender lebhafter Cabaletta wird bewusst aufgebrochen: In der Szene des Carlo im 1. Akt wird die im wiegenden 6/8-Takt weit ausschwingende Arie „Sotto una quercia parvemi Posar la fronte mesta“ (Unter eine Eiche schien ich mein trauriges Haupt zu betten) kontrastiert mit dem mächtig auftrumpfenden Männerchor, der vor den Gefahren des düsteren Waldes warnt; erst danach nimmt Carlo den Faden wieder auf und bringt die Szene mit seiner Cabaletta „Pondo è letal, martiro il serto al capo mio“ (Eine tödliche Last, eine Qual ist die Krone auf meinem Haupt) zum mitreißenden Abschluss.

Noch komplexer variiert der Komponist das Grundmuster im 2. Akt: Die „Romanza“ der Giovanna „O fatidica foresta, o mio padre, o mia capanna“ (O prophetischer Wald, o Vater, o meine Hütte) mündet nahtlos in das Duett mit Carlo, dann mischen sich unversehens die „Himmlichen Stimmen“ mit einer



11

Mahnung an Giovanna ein. Es folgt ein längeres Hin und Her, bis eine Abordnung Getreuer, die Carlo zur bevorstehenden Krönung abholen wollen, den erneuten Umschwung bringt, und erst jetzt kann die lang erwartete Cabaletta „Vieni al tempio, e ti consola fra il clamor de' gridi lieti“ (Komm zum Tempel, und die lauten Freudenrufe werden dich trösten) die ausgedehnte, kontrastreiche Szene beenden. Das Konzept Meyerbeers ist hier ganz deutlich kopiert worden: die musikalische Verklammerung durch wiederkehrende Themen und tonale Rahmung.

Viele Extras für die Titelheldin: Erminia Frezzolini, die Giovanna der Uraufführung

Durch und durch schematisch geht Verdi dagegen in der Aufteilung der Nummern vor. Der „Partienproporz“ (Markus Engelhardt) zwingt ihn dazu, jedem der Protagonisten je zwei Arien zukommen zu lassen, des Weiteren zwei Duette, in denen Giovanna zuerst mit Carlo, dann mit ihrem Vater auftritt. Bei aller äußerlichen Gleichberechtigung: Die Sympathie Verdis gehörte eindeutig der Sopranistin Erminia Frezzolini, die als dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt der ganzen Oper auch musikalisch die dankbarsten Aufgaben erhielt. Giovanna ist keine passiv Leidende – wie so oft in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts –, sondern eine aktive Frau, die voller Selbstbewusstsein in den Krieg zieht.

Verdi kannte die Frezzolini gut und wusste genau, was er ihr stimmlich zumuten konnte – und was nicht: So mischen sich bei Giovanna die Momente überschäumender Begeisterung mit zarten Koloraturen des Landmädchens, mit elegischen Kantilenen und mit einer schwerelosen Sterbeszene, in der nur eine Klarinette die Himmelsvision Giovannas sekundiert. Was fehlt, sind die dramatischen Ausbrüche und – auffälligerweise – die übliche Solo-Cabaletta für die Titelheldin. Die große Leistung des jungen Verdi besteht indes darin, all diese solistischen Konzessionen unbeschadet in das Gesamtkonzept der Oper integriert zu haben.

Neben Giovanna treten die beiden männlichen Rollen deutlich zurück. Carlo als zaudernder Anführer der Truppen erhebt sich auch musikalisch nur selten über das normale Niveau, das Verdi zu jener Zeit in

jedem Fall zu Gebote stand. Immerhin fällt dem Tenor jedoch eine Melodie – im genannten Finale des 2. Aktes – zu, die des reifen Verdi der *Traviata* oder des *Trovatore* würdig ist: „È puro l’aere, limpido il cielo“ (Rein ist die Luft, klar der Himmel), eine vollkommen ebene, langsam aufsteigende Linie, die sich im großen Bogen wieder absenkt. Am wenigsten dankbar ist die Partie des Vaters Giacomo – nicht wenige Verdi-Forscher schieben dies auf die begrenzten stimmlichen Möglichkeiten des Uraufführungsbaritons Filippo Colini, dem es sowohl an sonorem Fundament wie auch an durchschlagskräftiger Höhe gefehlt habe.

Ein hochinteressantes Dokument, ein Brief, geschrieben kurz nach der Uraufführung, gibt einen der überaus seltenen Einblicke in Verdis eigene Vorstellungen von der Interpretation seiner Musik. Verdi kommt in diesem Brief an den Florentiner Dirigenten Pietro Romani (Venedig, 28. März 1845) dessen Bitte um genauere Hinweise vor allem zu Tempofragen in *Giovanna d’Arco* nach. Nummer für Nummer geht Verdi die Oper durch, beginnend bei der Ouvertüre: „Vor allem lege ich Dir die Sinfonia ans Herz. Gut ausgeführt, macht sie große Wirkung, und dort besteht auch keine Gefahr einer Erkältung, oder dass die Stimme zu tief ist oder die Bühnenmaschinerie nicht funktioniert [...]“ Auffällig ist die Vorliebe des jungen Verdi für ungestüme Tempi, intensiven Ausdruck und große Kontraste: Die Cabaletta der Giovanna aus dem 1. Akt (*Son guerriera*) will er „so lebhaft wie möglich“, „wild und schnell“ den Chor der Dämonen, die Schlachtenmusik zu

Anfang des letzten Aktes dagegen „pianissimo, sottovoce, wie aus der Ferne, wie ein Echo“. Einmal mehr bekräftigt Verdi hiermit seine bereits im Zusammenhang mit *Ernani* geäußerte Überzeugung: „Avverto solo che io non amo i tempi larghi; è meglio peccare di vivacità che languire“ (Ich mag die langsamen Tempi nicht; es ist besser, zu schnell als zu langsam zu spielen).

12 – *Giovanna d’Arco*,
erste Seite des Klavier-
auszugs von 1889

Monströse Kuriosität: eine Berliner *Johanna* im Dienste der nationalsozialistischen Kulturpolitik

1865 gab es die letzten Aufführungen der *Giovanna* an der Mailänder Scala, und auch andernorts wurde sie nur noch gelegentlich für Primadonnen wie Adelina Patti reaktiviert. In Deutschland ist – abgesehen von einigen Wiener Gastspielen im 19. Jahrhundert – keine Aufführung nachweisbar, sodass eine Produktion in Berlin als deutsche Erstaufführung fungieren durfte, die zugleich eine monströse Kuriosität darstellt. Am 27. Januar 1941, an Verdis 40. Todestag, gab es eine Premiere von seiner *Jungfrau von Orleans* in der Berliner Volksoper, jenem Haus, das 1935 von Propagandaminister Goebbels zusammen mit der Deutschen Arbeitsfront als Produkt nationalsozialistischer Kulturpolitik und Alternative zur repräsentativen Staatsoper eröffnet worden war. Die Wahl der Oper erscheint alles andere als zufällig; mit ihr sollte die Achse Berlin–Rom gefeiert, die Besetzung Frankreichs manifestiert und der Kampf gegen England befeuert werden – eine „Zurschau-stellung von deutscher Militärmacht und Ideologie“, wie es Gundula Kreuzer in ihrem Buch *Verdi and the Germans* (2010) umschreibt. Dazu wurde das Libretto neu- und passend zur Nazi-Ideologie – übersetzt. Nicht nur die obligatorischen „Heil“-Rufe beherrschten nun die Szene; alle verherrlichenden Verweise auf Frankreich wurden in Hymnen auf das „Vaterland“ umgedeutet. Die Premiere war ein gewaltiges Propagandaspektakel, das entsprechenden Niederschlag in Dutzenden von Rezensionen in Deutschland und Italien, aber auch in besetzten Städten wie Brüssel oder Brünn fand. Im Archivio Storico Ricordi ist ein gedruckter Pressespiegel mit

etwa dreißig Rezensionen erhalten. Gelobt wurde nicht nur die erstaunliche musikalische Substanz dieser Verdi-Oper; die *Musikwoche* war sich auch völlig sicher: „Nach der Zustimmung zu urteilen, die der Erstaufführung zuteilwurde, dürften die Erwartungen der Wiederentdecker, den Opernbühnen eine neue Repertoire-Oper wiedergewonnen zu haben, sich aufs beste erfüllen.“

Dem war allerdings keineswegs so. Immerhin gab es nach dem Zweiten Weltkrieg die ersten Neuproduktionen in Italien, in denen vor allem Renata Tebaldi als Giovanna zu glänzen vermochte. Auch andere Primadonnen wie Katia Ricciarelli, Montserrat Caballé und Margaret Price folgten dem Lockruf der dankbaren Titelpartie. 1989 brachte der junge Dirigent Riccardo Chailly in Bologna eine viel beachtete Neuproduktion der *Giovanna* heraus, für die er den prominenten Filmregisseur Werner Herzog als Mitstreiter gewann. Und 2015 war es wiederum Chailly, nunmehr Chefdirigent an der Mailänder Scala, der die Saison, traditionell am 7. Dezember, mit der Verdi-Oper und der russischen Starsopranistin Anna Netrebko eröffnete – 170 Jahre nach der Uraufführung.

„È la migliore delle mie opere senza eccezione e senza dubbio“ (Es ist ohne Wenn und Aber die beste meiner Opern) – so schrieb ein vor Selbstbewusstsein strotzender Verdi am Tag nach der Premiere an seinen Librettistenfreund Francesco Maria Piave in Venedig. Jetzt ist es an der Zeit, die zu Unrecht im Schatten der populärer Verdi-Opern ins Abseits geratene *Giovanna d’Arco* auch in Berlin zu entdecken.

Über den Autor:

Michael Horst schreibt als freier Kulturjournalist aus Berlin für Zeitungen, Radio und Fachmagazine. Außerdem publizierte er Opernführer über Puccinis *Tosca* sowie *Turandot* und übersetzte Musikbücher von Riccardo Muti und Riccardo Chailly aus dem Italienischen.

13—K. A. Petraschk:
Szene aus *Die Jungfrau von Orleans* in der
Volksoper Berlin, 1941





14

14—Umschlag des Librettos von *Orietta di Lesbo*. Da die päpstliche Zensur im Kirchenstaat ein christliches Thema auf der Opernbühne nicht gestattete, war der Verlag gezwungen, für Rom ein völlig neues Libretto in Auftrag zu geben. Als *Orietta di Lesbo*—die gebürtige Genueserin Orietta führt die Truppen auf der Insel Lesbos siegreich gegen die Türken—kam die Verdi-Oper 1845 am römischen Teatro Argentina auf die Bühne.

- 16—Arabischer Adliger, Kostümentwurf für die Weltpremiere
- 17—Mädchen, Kostümentwurf für die Weltpremiere
- 18—Englischer Soldat, Kostümentwurf für die Weltpremiere
- 19—Dame des Französischen Ordens, Kostümentwurf für die Weltpremiere
- 20—Arie "Tu sei bella", Prolog, Chor der bösen Geister, autografe Partitur

15—Im Ricordi-Archiv erhaltener Pressespiegel zur Aufführung von *Die Jungfrau von Orléans*, Berlin, Volksoper, 27. Januar 1941

G. RICORDI & Co. (LEIPZIG)

Pressesprechungen über die Deutsche Uraufführung der Oper

Die Jungfrau von Orléans

(Giovanna d'Arco)
Musik von Giuseppe Verdi

Text von Temistocle Solera, nach der gleichnamigen romantischen Tragödie von Friedrich v. Schiller.
Frei ins Deutsche übertragen von Erich Orthmann und Hans Hartleb

am 27. Januar 1941 in der Volksoper Berlin

... Die Musik entwickelt die gleiche melodische und dramatische Kraft des großen Operndreiecks „Rigoletto — Troubadour — Traviata“. Herrliche Gesangsmoden, wundervoll gespannte Kantilenen und wichtige heroisch-dramatische Akzente erheben die Oper zu einem wahren Meisterwerk. Auch die Ensemble-Sätze, insbesondere in dem überwältigenden Krönungsakte packen ungemein. Alles in allem erreicht vor uns ein imponierendes musikalisches Gesamtgemälde, dessen Wiedergewinnung man sich mit Recht freuen kann. Erich Orthmann selbst leitete die Oper musikalisch, und er verband sich dabei aufs glücklichste mit dem Spielleiter Hans Hartleb, der das imposante Werk großartig inszenierte. ...
Das Theater, Februar 1941.

Das Publikum unterlag der dramatischen Gewalt und Reinheit der Musik und überschätzte alle Mitwirkenden mit Beifall. *Berl. Illustrierte Nachrichten, 28. 1. 1941.*

Die Szene der Krönung in Reims klingt in ein grandioses Final-Ensemble aus. *Münchener Neueste Nachrichten, 29. 1. 1941.*

In der „Jungfrau“ zeigt sich deutlich schon die gleichsam typenbildende Kraft der Verdischen Melodik. Darüber hinaus aber ist der große Gewinn der Bekanntheit mit dieser Oper die abermalige Erkenntnis der unvergleichlichen Kraft von Verdis Gesangsmodell überhaupt, die auch hier durch ihr dramatisches Feuer, den prachtvoll sich wölbenden Kantilenenbogen und ihre Ausdruckskraft alle Zeichen des Genies trägt. Sie schafft nicht nur in verschiedenen Arien musikalische Höhepunkte der Oper, sondern sie durchdringt auch die Ensemble, vor allem im Krönungsakte und der Verkörperung der sterbenden Johanna, nimmt hier schon großartig die Züge des späteren Meisterensambles an, sei es nur im Wechselklang der Solisten oder den durch den Chor zu musikalischen Monumentalgemälden der Oper gesteigerten Szenen. ... Die Textbearbeitung von Erich Orthmann und Hans Hartleb erscheint uns in der sinnvollen, zweckmäßigen, jedes „Operndeutsch“ vermeidenden, gleichwohl nicht unpoetischen Wortbehandlung als sehr gelungen. Ausgesprochen vorbereitet, erlebte der Abend durch den vollen Einsatz aller beteiligten festliche Hochstimmung. *Völkischer Beobachter, 29. 1. 1941.*

Es tritt uns hier schon der ganze Verdi gegenüber, der geniale Erfinder herrischer, mit unerhörtem Schwung gewölbter Melodien, der kraftvolle Zeichner von Charakteren, der treffliche Gestalter großer dramatischer Wirkungen. So sind es hier der König und Johanna, die besonders im ersten Akt mit leidenschaftlichen Arien und dramatisch bewegten Duetten bedacht sind, so ist es vor allem Thibaut, der musikalisch mit kraftvollem

Die unvergleichliche Inszenierung Hartlebs unter Orthmanns Stab mit Klarwien, Abmann und Emmy Stoll sichert dem Werk wohl einen bleibenden Platz im Verdi-Repertoire. *Leipziger Neueste Nachrichten, 31. 1. 1941.*

Verdis Musik zur „Jungfrau“ ist gewählter und gepflegter als die zum „Troubadour“ und, obwohl vor dem „Troubadour“ geschaffen, reifer und über zu den Spätwerken hinweisend ... Unerlässlichlicher Melodienreichtum ... Alle wahrhaftigen Musikfreunde werden diese Musik als reinigendes Labal begrüßen und bewundern haben. Die Berliner Volksoper hat mit der Aufführung der „Jungfrau von Orléans“ ihr Meisterstück gemischt. *Kölnische Volkszeitung, 5. 2. 1941.*

Die „Jungfrau von Orléans“ dürfte als Bereicherung des Spielplans bald über die Bretter vieler Operntheater gehen. *Der Altmarkter, 5. 2. 1941.*

In der Berliner Volksoper erlebte gestern Verdi „Giovanna d'Arco“ eine glanzvolle Aufstellung ... Ein wirksames Opernbuch, in dem drei Personen Verdis geniale Melodien den Hörern ins Herz singen können und der Chor, in dramatischer Wucht das Gemüt bewegt ... Das Vorspiel und die drei folgenden Akte bergen eine Menge glanzvoller Höhepunkte ... Einen Höhepunkt bildet der zweite Akt mit seinen pompösen Aufzügen ... Angst, Entsetzen, Haß, Wut sind mit genialer musikalischer Hand gemalt. Hier feiert die Oper ihren Triumph. Ein Schauspiel kann nicht realistischer wirken. Der letzte Akt gibt auch einmal beim Tode Johanna Gelegenheit, Meister Verdi in seiner ganzen Größe kennenzulernen ... Diese Oper wird den Spielplan bereichern und noch viele Aufführungen erleben. Der gestrige Erfolg war spontan und über groß, Endlose Hervorruf und Beifall auf offener Szene in großer Zahl ... Es war ein glanzvoller Abend in der Geschichte der Opernaufführungen. *Potsdamer Tageszeitung, 29. 1. 1941.*

Erich Orthmann und Hans Hartleb sahen keine Mühe, sorgten außerdem für eine vorzügliche Übersetzung des Textes und haben nun die Genauigkeit, daß die deutsche Uraufführung nach fast 100 Jahren eine triumphierende Ehrenrettung des bisher verschollenen Werkes wurde. *Die Sendung, Berlin, 16. 2. 1941.*

Die musikalischen Werts dieser von erdichteten Verdi-Oper und ihre theaterwirksame Ausprägung als „große Oper“ lassen erwarten, daß sie zu dauerndem Besitze in die deutschen Spielpläne einget. Der Beifall war außerordentlich stark. *Der Mittag, Düsseldorf, 30. 1. 1941.*

Die deutsche Textbearbeitung von Erich Orthmann und Hans Hartleb ist vorbildlich. *Köln. Neueste Nachrichten, 31. 1. 1941.*

Man kann voraussagen, daß viele deutsche Opernbühnen gerne auf dieses ruhmvolle Jugendwerk Verdis zurückgreifen werden, zumal es bereits so viele Merkmale des späteren besten Verdis trägt. *Schlesische Volkszeitung, Breslau, 4. 2. 1941.*

Musikalisch übersteigt an der „Jungfrau von Orléans“ vor allem der melodische Gehalt; Verdi findet hier weit stärkeren Ausdruck als etwa in den beiden vorangegangenen Opern „Ermann“ und „Die beiden Foscari“, nähert sich vielmehr schon den berühmten Werken der mittleren Scharfentzwei von „Rigoletto“ bis zum „Maskenball“. Gleiches gilt von den klingendsten Massenszenen wie von der farbigen Instrumentation und der bewegten, doch stets lyrischen Harmonieführung. Dankbare gesangliche Aufgaben fallen den drei Hauptdarstellern zu ... Ein großer Erfolg! *Weidestricher Beobachter, Köln, 7. 2. 1941.*

Der Vater Thibaut in seinem fanatischen Eifer, seinem rachsüchtigen Aufbegehren gegen die Tochter und der jählen Umwandlung in reumütiger Liebe ist ein bedeutungsvoller Vorläufer Rigoletto's ... In der Instrumentierung, die zuweilen schon auf den Meister der „Aida“ hindeutet, und in den wirkungsvollen Chören können sich das werdende Genie hörbar an. *Deutsche Zeitung in den Niederlanden, 10. 2. 1941.*

Druck von Robert Niska, Bonn-Leipzig

15



16



17



18



Dame dell' ordine di Francia

19

Handwritten musical score on page 44. The page contains several staves of music. The top staff has lyrics: "Flet - to - nec - quere - ni - vel". Below this, there are several staves of musical notation, including a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page number "44" is written at the bottom center.

Handwritten musical score on page 45. The page contains several staves of music. The top staff has lyrics: "fina -". Below this, there are several staves of musical notation, including a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page number "45" is written at the bottom right.

Das Archivio Storico Ricordi – Ein Bertelsmann-Projekt

Im Jahre 1808 gründet Giovanni Ricordi in Mailand einen Musikverlag, der die Kulturgeschichte Italiens und Europas im 19. und 20. Jahrhundert maßgeblich prägen wird: Casa Ricordi, der Verlag, in dem die Werke der „großen fünf“ Komponisten der italienischen Oper – Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi und Giacomo Puccini – erscheinen. Von Beginn an werden alle Unternehmensdokumente akribisch archiviert. Inzwischen ist das ehemalige Unternehmensarchiv des Ricordi-Verlags, der 1994 von Bertelsmann übernommen wurde, zu einem historischen Archiv geworden: dem Archivio Storico Ricordi, das sich heute in der Biblioteca Nazionale Braidenese in Mailand befindet.

Die hier liegenden Originalpartituren von zahlreichen Opern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie viele weitere Kompositionen gehören zu den Highlights der europäischen Musikgeschichte.

2006 veräußerte Bertelsmann sein damaliges Musikrechtsgeschäft an Universal. Alle Rechte an der Marke Ricordi sowie das berühmte Verlagsarchiv verblieben jedoch im Besitz von Bertelsmann. Das Archivio steht unter dem besonderen Schutz des italienischen Kulturministeriums und muss als nationales Kulturerbe in Italien verbleiben.

Nachdem das Archiv über Jahrzehnte fester Bestandteil des Unternehmens Casa Ricordi gewesen ist und vorrangig ökonomischen Zwecken gedient hat – etwa der Herausgabe kritischer Editionen – wird in jüngerer Zeit die Transformation in ein historisches Forschungsarchiv vorangetrieben.

Seit Februar 2011 entwickeln eine Projektgruppe von Bertelsmann und das Ricordi-Team in Mailand ein nachhaltiges Konzept zur Erschließung und langfristigen Sicherung der Archivalien. Sie arbeiten gemeinsam an der kontinuierlichen Restaurierung und Digitalisierung der Bestände. Ziel ist es, das Archivio sowohl national als auch international zu einem „Best-Practice-Case“ im Hinblick auf die Vermittlung kulturhistorischer Archivbestände im digitalen Zeitalter zu entwickeln und die Ressourcen nicht nur der Wissenschaft, sondern einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Bertelsmann ist sich der großen Verantwortung bewusst, die der Besitz dieses einzigartigen Kulturgutes mit sich bringt, und pflegt die mit dem Namen Ricordi verbundene Tradition weiter.

Bertelsmann ist ein Medien-, Dienstleistungs- und Bildungsunternehmen, das in rund 50 Ländern der Welt aktiv ist. Zum Konzernverbund gehören die Fernsehgruppe RTL Group, die Buchverlagsgruppe Penguin Random House, der Zeitschriftenverlag Gruner + Jahr, das Musikunternehmen BMG, der Dienstleister Arvato, die Bertelsmann Printing Group, die Bertelsmann Education Group sowie das internationale Fonds-Netzwerk Bertelsmann Investments. Mit 116.000 Mitarbeitern erzielte das Unternehmen im Geschäftsjahr 2016 einen Umsatz von 17,0 Milliarden Euro. Bertelsmann steht für Kreativität und Unternehmergeist. Diese Kombination ermöglicht erstklassige Medienangebote und innovative Serviceleistungen, die Kunden in aller Welt begeistern.

Impressum
Herausgeber:
Bertelsmann SE & Co. KGaA
Unternehmenskommunikation
Carl-Bertelsmann-Straße 270
33311 Gütersloh

Gestaltung: Stan Hema, Berlin
Druck: Bunter Hund, Berlin

Copyright: Bertelsmann SE & Co. KGaA, 2018

Bildnachweis:
Bilder 1, 2, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 20:
© Archivio Storico Ricordi
Cover und Bilder 3–5, 8, 10, 16–19:
© Museo Teatrale alla Scala
Bild 13: © Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2018-00170

www.bertelsmann.de
www.archivioricordi.com

