



GIACOMO PUCCINI EDGAR

Giacomo Puccini: Edgar

Ein Blick ins Archivio Storico Ricordi



Grußwort

In diesem Heft möchten wir Ihnen die Entstehungsgeschichte von Giacomo Puccinis zweiter Oper *Edgar* erzählen. Der Schaffensprozess wurde zu einer wahren Tour de Force für den Künstler. Ganze vier Jahre brauchte der junge Puccini, um *Edgar* zu vollenden, und nochmals mehrere Monate, um die Oper nach der Premiere zu überarbeiten. Ein Fels in der Brandung für den geplagten Komponisten war jedoch stets sein Verleger Giulio Ricordi. Ricordi ahnte, dass er in Puccini das Genie gefunden hatte, das in die Fußstapfen des alternden Megastars Giuseppe Verdi treten konnte. Und so unterstützte er Puccini unverdrossen; auch nachdem *Edgar*, so mühevoll erschaffen, sich als Flop erwies. Erst die überarbeitete Version führte schließlich zu einigem Erfolg. Bis heute liegen Teile der autografen 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 Musiksammlung in privater Hand. Bertelsmann hatte Casa Ricordi 1994 erworben, sich später aber wieder weitgehend von dem Unternehmen getrennt. Das zugehörige Archiv verblieb indes bewusst im Konzern. Der außergewöhnliche Umfang der Sammlung und ihre herausragende Bedeutung waren für uns mehr als Grund genug, die vielen Tausend Partituren, Libretti, Briefe und Fotografien zu sichern und zu bewahren. Es ist uns ein besonderes Anliegen, die Dokumente aus dem Archivio

Ricordi in neuer Form zu präsentieren und für alle zugänglich zu machen; sei es im Rahmen von internationalen Ausstellungen oder durch Publikationen. Kürzlich haben wir 30.000 historische Briefe der Casa Ricordi sowie die komplette Bildersammlung des Archivs online gestellt. Den Link finden Sie auf der letzten Seite dieser Publikation.

Seit Jahren engagieren wir uns zudem in weiteren kulturhistorischen Bereichen. So hat Bertelsmann die digitale Restaurierung von Stummfilmklassikern wie zum Beispiel „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (Robert Wiene) maßgeblich gefördert und setzt auch mit seinem international erfolgreichen Stummfilmfestival „UFA Filmnächte“ ein Zeichen für den Erhalt des Filmerbes im digitalen Zeitalter.

Genau wie seinerzeit die Casa Ricordi profitiert ein internationales Medienunternehmen wie Bertelsmann auch heute davon, seine Künstlerinnen und Künstler zu unterstützen, denn ihre Ideen und ihre Kreativität bilden das Herz unserer Wertschöpfung. Sie sind es, die jeden Tag aufs Neue Geschichten erzählen, die informieren, unterhalten und inspirieren. Nicht zuletzt durch sie werden wir die 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



Giacomo Puccini

Edgar

Michael Horst

Es war eine mutige Investition in die Zukunft. Als Giulio Ricordi, Juniorchef des gleichnamigen Musikverlags, den 25-jährigen Komponisten Giacomo Puccini aus Lucca im Juni 1884 kurz nach der Uraufführung von dessen Opern-Erstling *Le Villi* unter Vertrag nimmt, kann er nur ahnen (und hoffen), welche glorreiche Zukunft dieser junge Mann seinem Verlag bringen wird. Doch der 44-jährige Ricordi (1840–1912) vereint viele Qualitäten in einer Person: musikalisch hochgebildet, immer offen für verlegerische Innovationen, durchsetzungsstark – und strategisch denkend. Giuseppe Verdi, die überragende Figur des italienischen Musiklebens in jenen Jahren und Hauskomponist seines Verlags, ist bereits über 70, doch ein Nachfolger noch nicht in Sicht. Stattdessen bestimmt der Einfluss Richard Wagners immer mehr das Denken und Komponieren der jungen Künstler, auch im Land des Belcanto. Könnte Giacomo Puccini dem in Zukunft etwas entgegensetzen?

Giulio Ricordi scheint fest davon überzeugt. Und bietet dem Komponisten nicht nur den Auftrag für eine neue Oper, sondern auch eine monatliche Unterstützung von 200 Lire (später 300), die zunächst auf ein Jahr begrenzt wird. Dieses Salär kann Puccini sehr gut gebrauchen, lebt er doch in jenen Jahren in turbulenten privaten Verhältnissen. Mit einer verheirateten Frau, Elvira Gemignani, und deren kleiner Tochter Fosca aus Lucca nach Mailand „geflohen“, hat er unversehens eine Familie zu ernähren – ohne geregeltes Einkommen. Dass unter diesen Umständen die Komposition der neuen Oper *Edgar* nur sehr schleppend vorankommt, verwundert nicht;

mehrmals sieht sich Puccini genötigt, um eine Verlängerung seiner „Pension“ – wie er sie ironisch nennt – zu bitten. Ricordi gewährt sie. Und verbürgt sich vor der Aktionärsversammlung seines Verlags für die persönliche Rückerstattung der anfallenden Ausgaben, falls das „Projekt Puccini“ scheitern sollte!





5

Edgar ist – wie gesagt – die zweite Oper Puccinis. Sie steht gänzlich im Schatten seiner Meisterwerke wie *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* und *Turandot*; Aufführungen finden sich nur selten, zumeist auch nur in konzertanter Form. Insofern bedeutet die Produktion durch die Berliner Operngruppe nicht nur eine (späte) Berliner Erstaufführung, sondern eine der ersten Inszenierungen in Deutschland überhaupt. Dies hat Gründe: Wir erleben einen hochbegabten Komponisten auf seinem Weg hin zu späterem Ruhm, den er sich mit melodischem Einfallsreichtum, betörenden Orchesterklängen und einem brillanten Instinkt für die Gesetze des Theaters erwerben sollte. Noch befindet sich Puccini in seiner Findungsphase; nur in der *Gazzetta musicale di Milano*, der Hauszeitschrift des Ricordi-Verlags – heute im Archivio Storico Ricordi im Mailänder Palazzo di Brera einzusehen –, ist nach der Premiere im April 1889 bereits von einem „maestro di genio“ die Rede: „*Edgar* ist die Frucht eines meisterlichen Genies, eines zwar noch nicht ausgereiften Genies, das sich seiner eigenen Existenz wohl sogar im Unklaren ist, aber gerade aus diesem Unbewussten heraus so verschwenderisch mit seinen Gaben umgeht ...“

1–Titel: *Edgar*, I. Akt, Kostümentwurf von Adolf Hohenstein für die Uraufführung, Mailand, La Scala, 21. April 1889

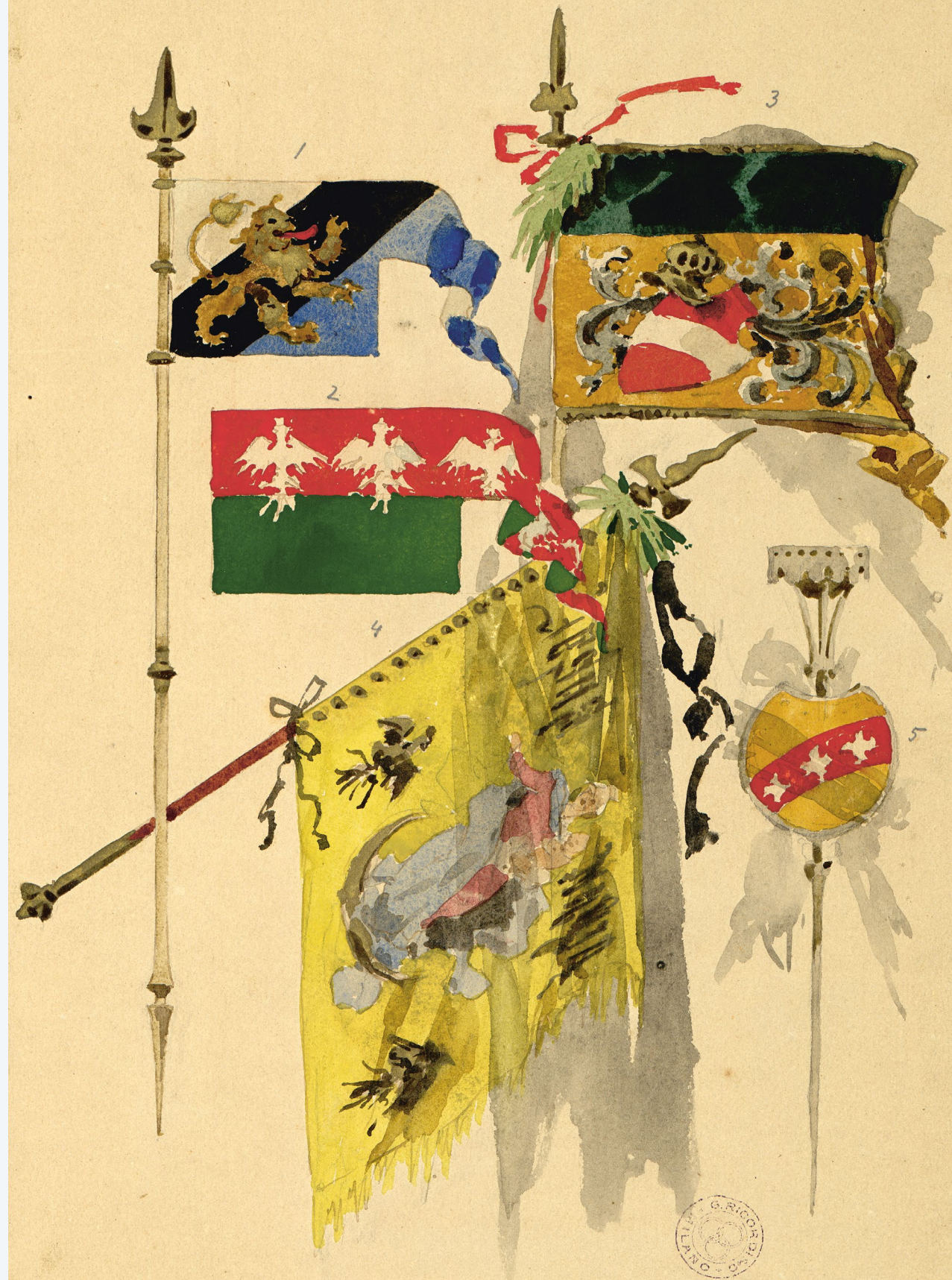
2–*Weite Ebene in der Nähe von Courtrai*, III. Akt, Bühnenbildentwurf von Riccardo Salvadori für die Uraufführung, Mailand, La Scala, 21. April 1889

3–Umschlag der ersten gedruckten Ausgabe des Librettos

4–Giulio Ricordi, Fotografie von Achille Ferrario, Mailand

5–Giacomo Puccini, Fotografie von Achille Ferrario, Mailand, während der Arbeit an *Edgar*

6–Entwurf von Adolf Hohenstein für die Uraufführung, Mailand, La Scala, 21. April 1889

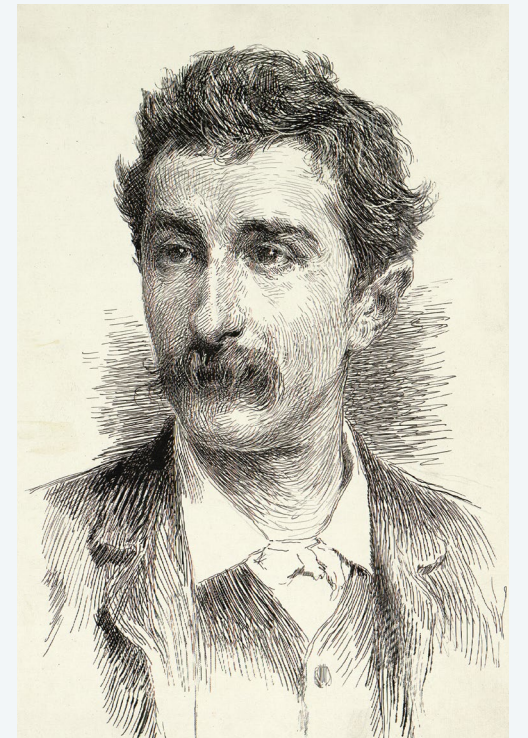




Große Ideen, bescheidene Möglichkeiten: der Librettist Ferdinando Fontana

Dass Puccini seine „verschwenderischen Gaben“ in Wirklichkeit in einem langwierigen und mühevollen Arbeitsprozess über den Text von Ferdinando Fontana (1850–1919) „ausgeschüttet“ hat, steht auf einem anderen Blatt. Den etwas älteren Librettisten hatte Puccini im Zusammenhang mit seiner ersten Oper *Le Villi* über seinen Mailänder Lehrer Amilcare Ponchielli, den Komponisten der Oper *La Gioconda*, kennengelernt. Der gebürtige Mailänder Fontana begeisterte sich für die Ideen der Künstlergruppe Scapigliatura, die eine Loslösung von den strengen, klar eingeteilten Formen in Drama und Oper forderte und sehnsüchtig auf das Theater in Frankreich und die musikdramatischen Schöpfungen Richard Wagners blickte. Der Italianist Emanuele d'Angelo deklassiert Fontana im Puccini-Handbuch von 2017 allerdings als „mittelmäßigen Dichter, dessen reformerische Ambitionen völlig unverhältnismäßig im Vergleich zu seinen realen künstlerischen Möglichkeiten waren“.

In der Tat: Der Dichter schuf zwar eine große Anzahl von Textbüchern für zweitrangige Komponisten wie Emilio Ferrari, Luigi Mapelli und Alberto Franchetti; deren Opern verschwanden jedoch alle nach ihrer Premiere schnell wieder in der Versenkung. Frucht seines einjährigen Berlin-Aufenthalts 1878/79 als Korrespondent der *Gazzetta piemontese* waren Fontanas spätere Übersetzungen von Operetten aus dem Deutschen, so von Franz Lehárs *Lustiger Witwe* und Graf von Luxemburg oder Oskar Nedbals *Polenblut*. Außerdem produzierte er weihnachtliche Gedichte, die Ricordi persönlich – unter seinem Pseudonym J. Burgmein – in Töne setzte.



7—Der Librettist Ferdinando Fontana und Giacomo Puccini, Fotografie von Giulio Rossi, Mailand, während ihrer Zusammenarbeit an *Edgar*

8—Ferdinando Fontana, Tuschezeichnung von Vespasiano Bignami

Ein frühreifer französischer Romantiker: der Vorlagengeber Alfred de Musset

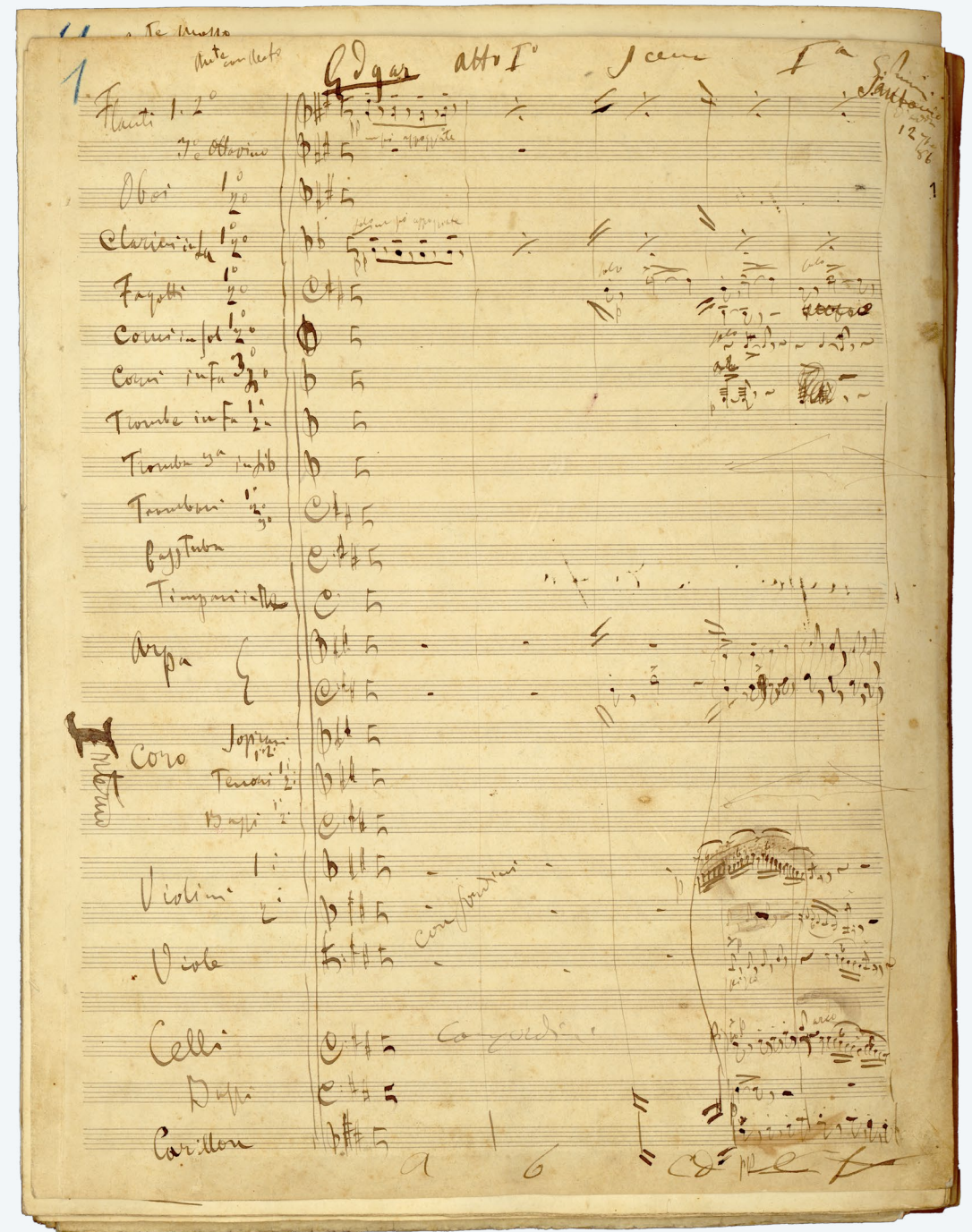
Warum Fontana diesen Stoff ausgewählt hat, bleibt schleierhaft. Schließlich war die französische Vorlage „La Coupe et les Lèvres“ (Der Krug und die Lippen) bereits 1831 entstanden – und sein Schöpfer, Alfred de Musset, auch schon vor 30 Jahren gestorben. Der frühreife Lyriker und Dramatiker hatte das Werk als 21-Jähriger verfasst und dabei bewusst auf ein Lesedrama abgezielt. Daraus erklären sich die endlosen Monologe und philosophischen Gedanken, die vor allem um Frank, einen ins Rebellenische gewandelten französischen Faust, kreisen. War es allein das Herkunftsland des Dichters, das Fontana, fasziniert von allem Französischen (wie auch allem Deutschen), für Musset begeisterte? Oder vielleicht doch eher die Figurenkonstellation wie in Bizets Oper *Carmen*, in der ebenfalls ein Mann sich hin- und hergerissen fühlt zwischen der edelmütigen und der sinnlich-verführerischen Frau?

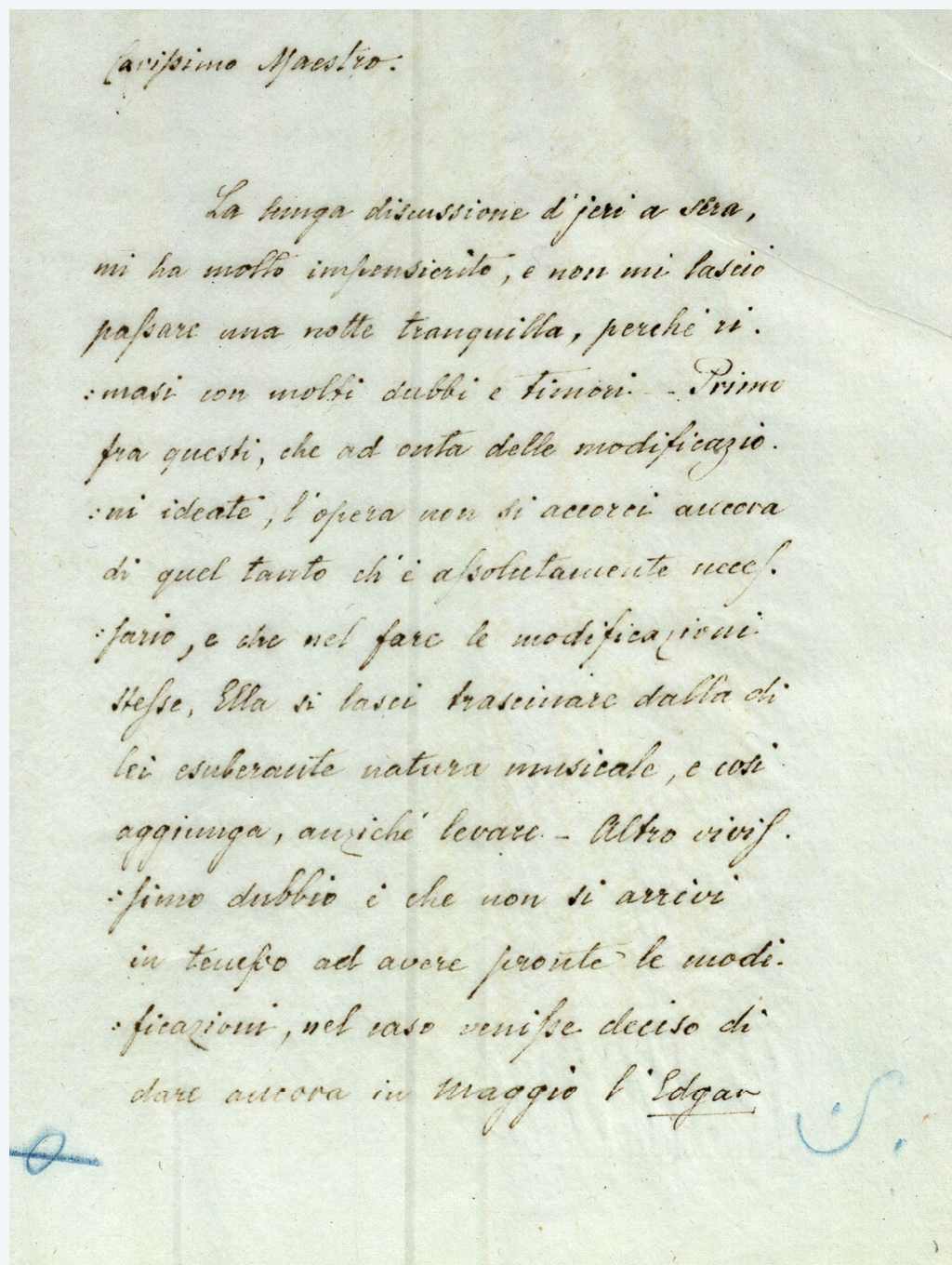
Wie mühevoll die Arbeit an der Oper gewesen sein muss, dokumentiert der lange Zeitraum von über vier Jahren: Anfang 1885 erhält Puccini die erste Libretto-Fassung und beginnt zu komponieren; 18 Monate später, im Herbst 1886, sind jedoch erst die beiden Akte I und III fertig komponiert. Über die Konzeption des II. Akts gibt es längere Diskussionen und immer wieder neue Veränderungsvorschläge vonseiten Fontanas. Erschwerend hinzu kommt die Selbstverliebtheit des Dichters, der sich jede Kritik an seinen Texten verbittet, während Puccini augenscheinlich künstlerische Probleme mit dem ganzen Sujet hat. Noch ist von der Streitlustigkeit seiner späteren Jahre, mit der er um jede

Szene und jede Textzeile kämpfte, nichts zu spüren; außerdem möchte er Fontana nicht verprellen. Denn der Freund bietet ihm Hilfe und zeitweise Unterschlupf in dem kleinen Ort Caprino Bergamasco, was Puccini mit Elvira und den zwei Kindern – 1886 wird der gemeinsame Sohn Antonio geboren – dankbar annimmt.

Die von Ricordi schließlich für Anfang 1888 angekündigte Uraufführung muss noch einmal verschoben werden, denn erst im darauffolgenden Herbst beendet Puccini auch die beiden mittleren, durch Teilung des überlangen II. Akts entstandenen Teile. Der Autograf, dessen I. und III. Akt im Archivio Storico Ricordi aufbewahrt werden – Akt II und IV wurden nach einem handschriftlichen Vermerk von 1901 an Puccini zurückgeschickt und befinden sich heute im Nachlass der 2017 verstorbenen Puccini-Enkelin Simonetta –, gewährt einen freien Blick in die „Werkstatt Puccini“. Die Handschrift ist übersät von Korrekturen, von Streichungen und Überklebungen einzelner Stimmen. Die Tinte wechselt ebenso wie die Leserlichkeit der Handschrift. Im Finale des I. Akts ist in Großbuchstaben die Spielanweisung „Tutta Forza“ (Mit aller Kraft) zu lesen. Man muss kein Grafologe sein, um zu erkennen, wie sehr Puccini mit der Niederschrift seiner melodischen und klanglichen Ideen gerungen hat.

Zum Ende der Karnevalsspielzeit 1889, am 21. April, geht *Edgar* endlich im Teatro alla Scala über die Bühne. Über Ort und Besetzung kann sich der junge Komponist wahrlich nicht beklagen: So springt kurzfristig in der Rolle der Tigrana die Sopranistin Romilda Pantaleoni ein,





10

9—Edgar, autografe Partitur der ursprünglichen Version in vier Akten, I. Akt, I. Szene, Folio 1

10—Brief (siehe Seite 11) von Giulio Ricordi an Giacomo Puccini, datiert 23. April 1889

die zwei Jahre zuvor in der Uraufführung von Verdis *Otello* die Desdemona gesungen hatte. Und auch der *Otello*-Dirigent, der hoch angesehene Franco Faccio, seit 1871 Musikdirektor der Scala, hat sich bereitgefunden, das Werk des Neulings zu leiten. Nur der Star der *Otello*-Premiere, der Tenor Francesco Tamagno, muss trotz vielfacher Bitten Puccinis wegen anderer Verpflichtungen zurückziehen; er wird erst 1892 in Madrid die Rolle des Edgar singen.

Dennoch hält sich der Erfolg der Premiere in Grenzen. Zwei weitere Aufführungen – dann ist bereits Schluss. Die Mailänder Presse zeigt sich reserviert, lobt einzelne Nummern, tadelt jedoch die Oper im Ganzen. Giulio Ricordi lässt es sich nicht nehmen, in der *Gazzetta musicale* – unter dem Kürzel G. R. – der Eloge seines Mitarbeiters Soffredini zum Werk noch eine eigene Darstellung zu Aufführung und Kritik folgen zu lassen. Den massiven Vorbehalten der Presse begegnet er mit einem bemerkenswerten dialektischen Klimmzug: Derart leidenschaftliche Diskussionen, so Ricordi, derart lange und eher destruktive denn konstruktiv kritische Artikel verfasse man nicht über mittelmäßige Werke, die stattdessen meist wohlwollend gelobt würden und dann doch schnell an ihrer eigenen Trägheit zugrunde gingen! Insofern solle sich der junge Maestro davon nicht entmutigen lassen ... Harsche Worte dagegen, wenn auch diplomatisch formuliert, findet Ricordi für Ferdinando Fontana: „Einige seiner Ideen zum Theater teilen wir, bei anderen sind wir völlig konträrer Meinung. [...] Bedenkt man, dass auf dem Theater die Sichtbarkeit der Tatsachen alles entscheidend

ist, so erscheinen uns die Theorien Fontanas nicht unbedingt falsch, aber doch gefährlich.“ Ferdinando Fontana sollte nie wieder ein Libretto für Puccini schreiben.

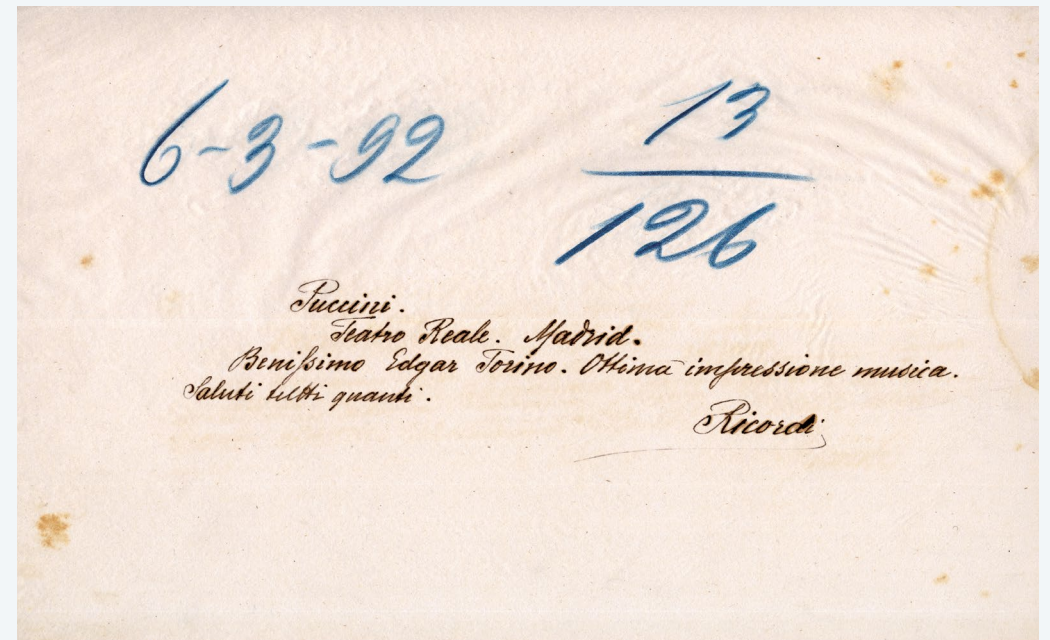
Die mäßig erfolgreiche Premiere hat Konsequenzen – und führt dazu, dass *Edgar* heute, vergleichbar in Puccinis Schaffen nur mit *Madama Butterfly*, in mehreren Fassungen vorliegt, die deutlich voneinander abweichen. Denn nur sechs Tage nach der Uraufführung beruft Ricordi ein Treffen aller Beteiligten ein, um über notwendige Kürzungen zu reden; er hofft auf weitere Aufführungen im Mai. In einem ausführlichen Brief an den „Carissimo Maestro“ vom folgenden Tag, ebenfalls im Archivio Storico einzusehen, macht er entsprechend Druck: „Ich verstehe sehr gut, dass Sie sich eine Woche Auszeit außerhalb von Mailand gönnen möchten. Das aber bedeutet, dass wir nicht rechtzeitig das schaffen, was zwingend notwendig ist. Und zwar Folgendes: Tag für Tag, ja sogar Stunde für Stunde die überarbeiteten Teile in die Hand zu bekommen, um das neue Aufführungsmaterial fürs Theater herzustellen.“ Mit allen rhetorischen Feinheiten droht und schmeichelt er seinem jungen Komponisten: „Denken Sie daran, Puccini, dass Sie an einem besonders kritischen und schwierigen Punkt Ihrer künstlerischen Laufbahn angekommen sind – und das sage ich nicht, um bloß die Halbwahrheiten der Kritiker zu wiederholen. Sondern um eine Bresche zu schlagen, Sie mit Mut und Standhaftigkeit auszurüsten und das Banner des Siegers zu hissen!“ Um dann fortzufahren: „Ich bin weder Schriftsteller noch Künstler,

auch kein Opernkomponist. Aber ich spüre in mir das Fieber für den *Edgar*, und darin lese ich klar und deutlich all Ihre künstlerische Begabung, all Ihre Zukunftshoffnungen ...“

Die Aufführungen im Mai zerschlagen sich, und Puccini benötigt nicht nur wenige Tage, sondern den ganzen Sommer für die Überarbeitung. Die Eingriffe sind massiv und betreffen vor allem den II. und IV. Akt; von zweieinhalb Stunden Aufführungsdauer wird die Oper auf 100 Minuten reduziert. Im II. Akt streicht Puccini vor allem die große Ballszene, um nach dem Eröffnungsschor direkt auf die Auseinandersetzung zwischen Edgar und Tigrana zuzusteuern. Der IV. Akt, der das neue Liebesglück zwischen Edgar und Fidelia schildert, muss komplett weichen; die Ermordung der glücklichen Rivalin durch Tigrana wird – man wundert sich – ohne jegliche musikalische Änderungen als Pantomime einfach in die Schlusstakte des III. Akts eingefügt.

Ricordi visiert neue Aufführungen an der Scala für das Frühjahr 1890 an, aber diesmal scheitern die Pläne an der Erkrankung des vorgesehenen Tenors. Immerhin kann 1890 der Klavierauszug des dreiaktigen *Edgar* erscheinen; außerdem kommt die Neufassung im September 1891 in Puccinis Geburtsstadt Lucca zu einer viel beklatschten Aufführung. Brescia und Turin folgen. Mehr als einen Achtungserfolg erzielen auch die Aufführungen am Teatro Real in Madrid im Februar 1892, wo tatsächlich Francesco Tamagno die Titelrolle singt – und Puccini von der spanischen Königin in einer Privataudienz empfangen wird, wie die *Gazzetta musicale* umgehend vermeldet. Doch damit nicht genug:

Fast zehn Jahre später, nach den Welterfolgen mit *La Bohème* (1896) und *Tosca* (1900) nimmt sich Puccini erneut der frühen Oper an, verliert aber bald darauf, auch in Hinblick auf seinen neuen Opernplan *Madama Butterfly*, wieder das Interesse. Erst eine ehrenvolle Einladung aus Buenos Aires, wo 1905 am Teatro de la Opera der Maestro mit einer Aufführung sämtlicher Opern gefeiert werden soll, bringt einen letzten Anlauf. Noch einmal nimmt Puccini einige (kleinere) Veränderungen vor; in dieser Form wird schließlich auch die Partitur im Verlag Ricordi erstmals gedruckt.



11 – Telegramm von Ricordi an Giacomo Puccini, 6. März 1892, bezüglich des Erfolgs der neuen Version in drei Akten am Teatro Regio in Turin

*Teatro Reale. Madrid.
Bestens Edgar Turin.
Hervorragender Eindruck
Musik. Grüße an alle.*



Von Tirol nach Flandern, von Frank zu Edgar: die Änderungen gegenüber Musset

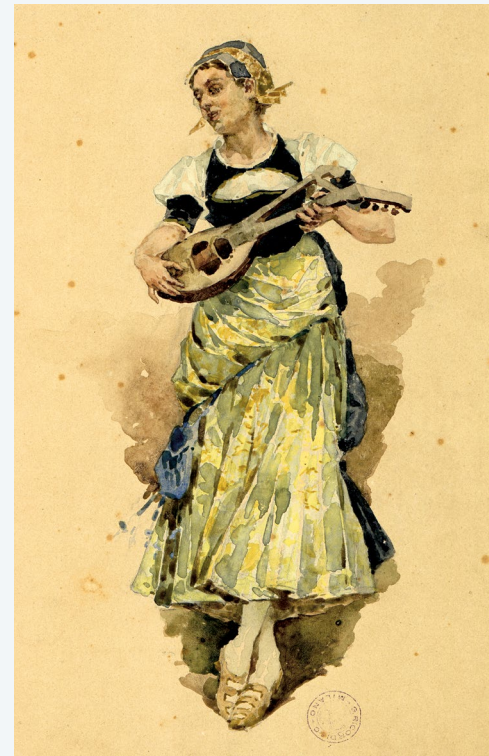
Zwar war es Fontana gewesen, der den Stoff vorgeschlagen hatte; trotzdem nahm er so umfangreiche Veränderungen vor, dass man Mühe hat, Mussets Vorlage wiederzuerkennen. Am ehesten nachvollziehbar ist der Schauplatzwechsel; statt nach Tirol – Italien und Österreich hatten um 1880 nach wie vor eine gespannte Beziehung – verlegt Fontana die Handlung ins ferne Flandern, wo die Schlacht von Courtrai von 1302 den Jahrhunderte zurückliegenden Hintergrund bildet. Auch wenn Puccini später exotische Stoffe liebte: Mit diesem Landstrich Europas dürfte der überzeugte Toskaner keinerlei Berührungspunkte gehabt haben.

Auffälliger sind die Namensänderungen: Aus dem romanischen Frank (als Titelfigur) wird ein germanischer Edgar, während der alte Name der blassen Nebenfigur, dem Bruder von Fidelia, zufällt. Auch den beiden Rivalinnen gibt der Librettist „mit elefantenhafter Subtilität“ (Mosco Carner) neue Namen: Die geheimnisvolle Kurtisane Monna Belcolore bei Musset wird zu der verschlagenen „Tigrana“, während die liebevolle Déidamia sich in „Fidelia“ verwandelt. Der österreichisch-britische Puccini-Biograf Carner (1904–1985) fasst Fontanas neues Textbuch mit bissigen Worten zusammen: „ein dramatisches Durcheinander, eine monströse Mischung, historisch-romantisch, dämonisch-religiös, bigott-lüstern, frivol-leichtherzig, geheimnisvoll-schamlos und sentimental-grobschlächtig“. Für eine schnelle Abfolge von Effekten opfert Fontana eine stringent erzählte Handlung. Den Figuren mangelt es schmerzhaft an Tiefenschärfe.

Und von Mussets romantischen Einfällen bleibt nur das Spektakel übrig.

Doch der Text ist und bleibt nur das Vehikel, um musikalische Einfälle zu Arien, Duetten und großen Ensembleszenen zu formen. Und es sind diese Einfälle, die bereits deutlich Puccinis eigene Handschrift tragen, insbesondere in den Arien der drei Protagonisten. Eine breite Palette von Emotionen versteht der Komponist ebenso auszudrücken, wie er ein geschicktes Händchen für dramatische Abläufe erkennen lässt. Eröffnet wird *Edgar* mit einem kurzen, idyllischen Vorspiel, zu dem eine düstere Glocke und der kurze Fernchor „Qual voce lontana squillò la campana – Welch ferne Stimme läutete die Glocke“ einen überraschenden Kontrast bilden. Fidelia begrüßt den Morgen mit einem emphatischen, weit ausladenden Gesang („O fior del giorno – O Blume des Tages“) – eine Kantilene in melancholisch absteigender Linie, wie sie später zu einem Markenzeichen Puccinis werden sollte. In einem kurzen Zwiegespräch versucht sie den betrübten Edgar aufzumuntern, indem sie ihm in einem mit Fiorituren üppig ausgeschmückten Lied von den Blüten des Mandelbaums singt: „Già il mandorlo vicino Dei primi fior si ornò – Der Mandelbaum hat sich schon mit den ersten Blüten geschmückt.“

Nach ihrem Abgang kündigt sich unüberhörbar die Kontrahentin Tigrana an; der wüste Orchestersatz lässt keine Zweifel an ihrem Charakter aufkommen. Das Volk geht in die Kirche, und vor der Folie eines schlichten Chorals (Puccini bedient sich hier bei seiner eigenen Messe von 1880!) entspinnt



13

Tigrana ihre Verführungskünste: „Tu voluttà di fuoco, ardenti baci sognavi un dì – Du hast einst von wilder Leidenschaft und brennenden Küssen geträumt.“ Edgar weist sie zurück, Tigrana antwortet, der Wagner'schen Kundry nicht unähnlich (Puccini hatte 1888 in Bayreuth zusammen mit Fontana den *Parsifal* erlebt), mit einem Hassgelächter, bei dem sie von einem Allegro satanico im Orchester sekundiert wird. Frank, ihr ehemaliger Liebhaber, stellt sie zur Rede, sie aber weist ihn ab, und Frank beklagt seine „schändliche Liebe“ zu ihr („Questo amor, vergogna mia“) – in einer Arie, die allerdings weder harmonisch noch melodisch über den Standard hinausweist.

Die Szenerie spitzt sich zu: Tigrana provoziert mit einem Spottlied („Tu il cor mi strazi – Du hast mir das Herz zerrissen“) die herauskommenden Kirchgänger: „Vo' cantar, vo' trillar! Chi non vuole ascoltar torni in chiesa a pregar – Ich will singen und jubeln! Wer mir nicht zuhören will, soll doch zum Beten in die Kirche zurückkehren.“ In dem



14

entstehenden Tumult kann nur der herbeigeeilte Edgar Tigrana vor der Wut der Menge schützen. Das Finale des I. Akts hat es in sich: Edgars aufgeregter Hass gegen das Dorf bricht sich Bahn. Er zündet sein Elternhaus an, reißt Tigrana an sich, lässt sich auch von seinem Vater Gualtiero nicht stoppen, verwundet im Zweikampf den dazwischentretenen Frank und entflieht zuletzt im allgemeinen Aufruhr mit Tigrana.

Vom II. Akt, der in und vor einem festlich erleuchteten Palazzo spielt, sind in der dreiaktigen Fassung nurmehr 20 Minuten übrig geblieben. Gestrichen wurde die große Eingangsszene der Tigrana, in der sie die Freuden der Zweisamkeit mit Edgar preist. Stattdessen leiten Vorspiel und knappe 18 Takte Chor direkt zur großen, von einem Klarinettensolo angestimmten Arie des Edgar „Orgia, chimera dall'occhio vitreo – Orgie, du Schimäre eines glasigen Auges“ über, die Puccini bereits weit entwickelte Fähigkeit zeigt, Phrasen von großer Emotionalität zu erfinden,

mit Spannung und Beruhigung zu spielen, um das Ganze zuletzt zu einem unwiderstehlichen Höhepunkt zu führen. Tigrana versucht vergeblich, den Abtrünnigen umzustimmen, doch die immer erregtere Auseinandersetzung wird jäh durch einen Trommelwirbel unterbrochen, der die Ankunft von Soldaten ankündigt. Nun geht alles rasend schnell – Subtilität ist nicht die Qualität dieser Oper: Edgar sieht seine Chance zur Flucht, um stattdessen sein Glück im Krieg zu versuchen. Die unerwartete Konfrontation mit Frank an der Spitze der Soldaten löst sich schnell in Wohlgefallen auf. Man versöhnt sich und zieht unter den Klängen patriotischer Gesänge gemeinsam von dannen.

Eröffnet wird der III. Akt durch ein sinfonisches Vorspiel, elegisch im Charakter, mit weit ausschwingenden melodischen Bögen – Puccini in Reinform! Die Schlacht von Courtrai ist geschlagen, man betrauert die Gefallenen, darunter den Hauptmann Edgar. Was niemand außer Frank weiß: Der Sarg ist leer, Edgar lebt noch und hat sich in ein Mönchsgewand gehüllt, um die Reaktionen seiner Mitwelt zu testen. Puccini dagegen nimmt die Situation ernst und entwirft eine gedämpfte Requiem-Szene als Folie für den ganzen Akt – Arturo Toscanini hat dieses Requiem im Dezember 1924 noch einmal bei der Trauerfeier für den verstorbenen Puccini im Mailänder Dom erklingen lassen.

Fidelia tritt hinzu und betrauert den Toten: „Addio, addio, mio dolce amor – Auf Wiedersehen, mein Geliebter.“ Gestus und Charakter ihres Singens weisen deutlich auf spätere Frauengestalten wie Mimi oder Butterfly voraus;

nicht zufällig findet sich die Arie bis heute im Repertoire vieler großer Sopranistinnen wieder. Danach entfaltet sich jedoch ein bizarres Schauspiel; Michele Girardi legt in seinem Essay *Edgar, un'opera problematica* von 2008 den Finger in die Wunde, wenn er im Hinblick auf Alfred de Mussets romantisch begründetes Experiment um Tod und Leben schreibt: „Dieser Motivation beraubt, wird die Geste Edgars, aufgehetzt von Allmachtsfantasien, zu einem unüberlegten Jux.“ Frank preist mit markigen Tönen die militärischen Verdienste des Toten, während der Mönch (Edgar) ihm beständig ins Wort fällt und an dessen Fehlritte im heimatlichen Dorf erinnert. Immerhin: Puccini macht daraus eine geschickt aufgebaute Dialogszene mit viel Chor, der sich von den Worten Edgars immer mehr aufstacheln lässt: „Vergogna! Assassino! – Schande! Mörder!“

Erneut muss Fidelia auf den Plan treten; in einer zweiten großen Szene schildert sie ihre Jugend an der Seite des anständigen Edgar: „Nel villaggio d'Edgar son nata anch'io – In Edgars Dorf bin auch ich geboren.“ Auch hier findet sich bereits eine Instrumentationsvorliebe Puccinis, die „sviolinata“, also die Unisono-Begleitung der Singstimme durch die Violinen – ein Effekt, der den Gesang in ein wärmendes Klanggewand der Streicher einhüllt. Mit dem Auftauchen Tigranas schlägt die Stimmung wieder um. Auch sie will trauern, wird aber von Frank und Edgar unter Versprechungen von Geld und Schmuck zu belastenden Aussagen über den Toten verführt. Wieder überschlagen sich die Ereignisse: Kaum hat Tigrana die Verleumdungen des

Toten bestätigt, wird der Sarg gestürmt, das Entsetzen über die fehlende Leiche paart sich mit Erstaunen über den sich zu erkennen gebenden Edgar. Der „Untote“ verflucht Tigrana, wendet sich der getreuen Fidelia zu, doch im allerletzten Moment – diese Aktion wurde wie erwähnt aus dem gestrichenen IV. Akt eingefügt – ersticht Tigrana die Widersacherin, während das Orchester bereits mit dramatischen Akkorden den Schlusspunkt setzt.

Edgar ist mehr als eine Talentprobe. Die Oper zeigt bereits viel von den künstlerischen Qualitäten des Komponisten, auch wenn es an der praktischen Umsetzung in eine funktionierende Opernpartitur an zahlreichen Stellen noch mangelt. In der *Gazzetta musicale* vom 28. April 1889 findet sich nicht nur der sechsstufige Bericht über die gerade erfolgte Uraufführung des *Edgar*, sondern auch eine nicht zu übersehende Ankündigung: „Der Verlag Ricordi hat Maestro Puccini den Auftrag für eine neue Oper erteilt.“ Diese (dritte) Oper sollte *Manon Lescaut* werden, sie kam 1893 in Turin heraus und feierte einen umgehend begeistert akklamierten Erfolg. Sie sicherte Puccini den Weg zu Ruhm und Reichtum. Und sie belohnte Ricordi für seine Investition: Der stattliche Vorschuss konnte in den nächsten Jahren bequem von den nun immer üppiger fließenden Tantiemen zurückbezahlt werden.

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.



12 – Dorf in der Nähe von Courtrai, I. Akt, Bühnenbildentwurf von Riccardo Salvadori für die Uraufführung, Mailand, La Scala, 21. April 1889

13 – Tigrana, I. Akt, Kostümentwurf von Adolf Hohenstein, Mailand, La Scala, 21. April 1889

14 – Fidelia, I. Akt, Kostümentwurf von Adolf Hohenstein für die Uraufführung, Mailand, La Scala, 21. April 1889

15 – Frank, I. und IV. Akt, Kostümentwurf von Adolf Hohenstein, Mailand, La Scala, 21. April 1889



16

16—Edgar, autografe Partitur der Version in drei Akten, II. Akt, Folio 142

17—Entwurf für Requisiten von Adolf Hohenstein, Uraufführung, Mailand, La Scala, 21. April 1889

18—Raim in Gualtieros Haus im Dorf Courtraï, IV. Akt, Bühnenbildentwurf von Riccardo Salvadori für die Uraufführung, Mailand, La Scala, 21. April 1889





R. Salvator

Das Archivio Storico Ricordi – Ein Bertelsmann-Projekt

Im Jahr 1808 gründet Giovanni Ricordi in Mailand einen Musikverlag, der die Kulturgeschichte Italiens und Europas im 19. und 20. Jahrhundert maßgeblich prägen wird: Casa Ricordi, den Verlag, in dem die Werke der „großen fünf“ Komponisten der italienischen Oper – Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi und 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 Braidense 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 Musikrechtegeschäft an Universal. Alle Rechte an der Marke Ricordi sowie das berühmte Verlagsarchiv verblieben jedoch im Besitz von Bertelsmann.

Seit 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 Wissen-

schaft, 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 119.000 Mitarbeitern erzielte das Unternehmen im Geschäftsjahr 2017 einen Umsatz von 17,2 Milliarden Euro. Bertelsmann steht für Unternehmergeist und Kreativität. Diese Kombination ermöglicht erstklassige Medienangebote und innovative Servicelösungen, die Kunden in aller Welt begeistern.

Bertelsmann engagiert sich auf vielfältige Weise im kulturellen Bereich, national wie international. Die „Culture@Bertelsmann“-Initiativen umfassen Ausstellungen, Lesungen und Konzerte, das Literaturformat „Das Blaue Sofa“ sowie den Einsatz für den Erhalt des europäischen Kulturerbes. Neben den Aktivitäten für das Archivio Ricordi engagiert sich Bertelsmann als Unternehmen mit langer eigener Filmgeschichte für die Restaurierung, Digitalisierung und Aufführung bedeutsamer Stummfilme.

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, 2019

Bildnachweis:
Alle Bilder © Archivio Storico Ricordi

www.bertelsmann.de
www.archivioricordi.com

Die Bilder- und Briefsammlung
des Ricordi-Archivs ist einsehbar unter
www.digitalarchivioricordi.com

